Mus. th.
2987.

Schilling.

BIBLIOTECA
REGIA
MONACENSIS.

Polyphonomos.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Polyphonomos

oder

die Kunſt, in ſechsunddreißig Lectionen ſich eine vollſtändige Kenntniß der

muſikaliſchen Harmonie

zu erwerben.

Ein Lehrbuch,

zugleich zur

Weckung und Förderung einer ächten muſikaliſchen Bildung,

von

Dr. Guſtav Schilling,

Gründer und permanenter Sekretär des deutſchen National-Vereins für Muſik und ihre Wiſſenſchaft wie auch mehrerer anderer gelehrten und muſikaliſchen Geſellſchaften Mitglied.

Stuttgart,

Weiſe & Stoppani.

1839.

322. D

Habt Methode nur, und ihr werdet's Wunder nehmen, was die Jungen in einem Tage lernen.

Baſedow.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Sr. hochfürſtlichen Durchlaucht

dem

Fürſten und Herrn Herrn

Friedrich

regierenden Fürſten

von

Hohenzollern-Hechingen,

ehrfurchtsvoll und unterthänigſt zugeeignet

vom

Verfaſſer.

Vorwort.

Nur auf das Urtheil des Unbefangenen und Unbetheiligten zähle ich, wenn ich in allgemeiner Anſchauung der Sache offen das Bekenntniß hier ablege, daß an der minderen Verbreitung gründlicher muſikaliſcher Kenntniſſe unter denen, welche entweder aus Beruf oder auch aus bloßer Liebhaberei mit einer gewiſſen Bevorzugung der Muſik ſich widmen, hauptſächlich nur die geringe Popularität, in welcher die verſchiedenen muſikaliſchen Lehrbücher abgefaßt ſind, die Schuld trägt; und bei keinem Zweige unſerer Kunſt ſcheint mir mehr die Richtigkeit dieſer Anſicht zuzutreffen, als bei dem, deſſen Lehre abzuhandeln ich mir in dieſem Buche zur Aufgabe machte. Die Maſſe der Lehrbücher der muſikaliſchen Harmonie, werfen wir auch nur den flüchtigſten Blick zurück auf die Geſchichte unſerer Literatur, iſt groß, unendlich groß; aber man zeige mir auch nur eines darunter, deſſen vollkommenes, genügendes Verſtändniß nicht ſchon einen bedeutenden Schatz von Erfahrungen und ſelbſt Kenntniſſen in der Sache vorausſetzte, oder deſſen Studium ohne lebendigen Führer von dem ganzen Nutzen ſeyn könnte, den wir mit Recht von demſelben fordern und erwarten. An Weber, André, Marx und Andere wird man mich, dieſer Aufforderung entgegenkommend, vielleicht aus neuerer und neueſter Zeit erinnern:

wahrlich bin ich nicht der Letzte, der die großen Verdienſte dieſer Männer beſonders um die ſyſtematiſchere Anordnung und Ausführung der mancherlei theoretiſchen Grundſätze und Lehrgegenſtände unſerer Kunſt anerkennt, und dankend für das Viele, was auch ich aus ihren dahin gehörigen Werken lernte, gebe ich mit eben ſo großer Bereitwilligkeit als inniger Ueberzeugung zu, wie hauptſächlich nur durch ihre Forſchungen und Darſtellungen erſt ein helleres Licht verbreitet ward über ſo Manches in der Lehre der Harmonie, was bis dahin ſeine Rechtskraft lediglich nur ſchützte durch die Macht der Empierie; aber abgeſehen auch davon, daß von allen den Werken, welche von dieſen Männern uns bis dahin vorliegen, keines blos in dem Kreiſe ſich bewegt, der einzig hier meine Forſchung abgränzt, vielmehr jedes dieſen vornehmlich nur als die Bahn zu ſeinem letzten Endziele ſich abſteckt, möchte ich doch auch bezweifeln, daß es ſelbſt in dem Willen und der Abſicht der Herren Verfaſſer nur lag, einer minderen Kraft, denn vornehmlich nur dem berufenen Talente, und auch dieſem blos unter dem Schutze einer bereits gereifteren Einſicht fördernd und leitend entgegenzutreten. So können dieſe Werke, die Leiſtungen dieſer Männer hier durchaus keinen Anhaltspunkt abgeben, von welchem aus die Voreiligkeit oder Unrichtigkeit jenes meines Urtheils ſich mit Grund beweiſen ließe, und was außer ihnen noch vorhanden iſt, und vielleicht auf mehr oder weniger Popularität und Klarheit in der Darſtellung der Sachen Anſpruch machen kann, hält ſich meiſt nur auf einer niedrigeren Stufe des Elementariſchen der Wiſſenſchaft, ſo daß, während nach der Weiſe Jener die Erwerbung einer vollſtändigen Kenntniß der Harmonie große Opfer an Zeit und Geld verlangt, wie ſie nur ſehr Wenige, namentlich unter den Muſikern ex professo, zu bringen vermögen oder auch zu bringen geneigt ſind, ſolche nach der Weiſe Dieſer faſt ganz unmöglich erſcheint. Welcher gewöhnliche Muſiker, Cantor, Organiſt u. ſ. w. hat die Mittel, einen theuren jahrelangen

Unterricht im harmoniſchen Satze zu nehmen, und welcher Dilettant bei ſeinen anderweitigen vielen Berufsgeſchäften die Zeit, ja wie Viele von Allen haben bei aller Zeit und allem Gelde auch nur die Gelegenheit dazu? — dennoch aber iſt dem Muſiker ex professo eine ſolche Kenntniß eben ſo unerläßlich, als der gebildete Dilettant, in der gerechten Hoffnung, mit Hülfe ihrer einen deſto größeren Genuß und Gewinn aus ſeinen Kunſtübungen zu ziehen, ſehnlichſt nach ihr verlangt.

Dieſe und ſolche Umſtände nun, dann insbeſondere aber auch die durch die Erfahrung ſich mir vielfach beſtätigte Thatſache berückſichtigend, daß der gewöhnliche Mangel einer höheren allgemeinwiſſenſchaftlichen Vor- und Ausbildung bei unſeren Muſikern die größtmöglichſte Popularität und Deutlichkeit in irgend welcher Darſtellung (wenn dieſe von dauernder Wirkung auf ihr Erkenntnißvermögen ſeyn ſoll) vorausſetzt und zur Bedingung macht, ging ſeit Jahren ſchon mein Beſtreben dahin, ein Mittel aufzufinden, durch welches das ganze große weite Lehrgebäude der muſikaliſchen Harmonie auf die einfachſten, weil natürlichſten Principien zurückgeführt, und ſo ihr Studirender in den Stand geſetzt werden könnte, auch ohne allen großen Koſten- und Zeitaufwand, und ohne weitere Führung eines mündlichen Unterrichts eine vollſtändige Kenntniß in ihr, in der muſikaliſchen Harmonie und dem harmoniſchen Tonſatze, ſich zu erwerben. Ob ich wirklich das Mittel gefunden, ob in Wahrheit mein Beſtreben gelang, mag der Polyphonomos beweiſen, in welchem ich die Reſultate dieſes Beſtrebens niederlegte.

Den erſten Weg dazu zeigte mir Logier, deſſen kluge Pädagogik auch von ſeinen Widerſachern nicht in Abrede geſtellt werden kann. Daher wird der aufmerkſame Beobachter auch viel Aehnlichkeit in der Stufenfolge der Gegenſtände zwiſchen meiner und Logier's Darſtellung und ſelbſt manches Notenbeiſpiel, das ich

übrigens eben ſo gut auch aus jedem andern Notenwerke oder aus eigener Erfindung hätte entnehmen können, hier aus deſſen Muſikwiſſenſchaft entlehnt finden, ſo weit dieſelben, Logier's und meine Darſtellung, ſonſt, ſowohl was ihre Form, als was Inhalt, Umfang und ſonſtige Weſenheit derſelben betrifft, von einander entfernt liegen. Wir haben ein und denſelben Standpunkt, von welchem wir ausgehen, der indeſſen auch vor uns ſchon von anderen Lehrern der muſikaliſchen Harmonie betreten und angenommen wurde: allein während Logier, abgeſehen von ſeiner offenbaren mancherlei Ideen-Confuſion, mit allen unſeren Vorgängern die verſchiedenen Lehrſätze der Harmonie in dieſes eine Grundprincip, welches iſt das des Mitklangs mehrerer Töne in einem, hineinzutragen ſich bemüht folgere ich dieſelben aus demſelben heraus, und entwickele ſo von der Wurzel an gleichſam, zu welcher die Natur ſelbſt den Saamen legte, auch nur an der Hand der Natur wieder langſam den Baum von Stamm zu Zweig und von Zweig zu Aſt bis endlich zur Krone. Daher mag es denn auch nicht auffallen, wenn einmal ich jedes Werk bloßer Spekulation in meiner Darſtellung unberückſichtigt laſſe und nur an das mich halte, was die Natur ſelbſt uns bietet. Die Reſultate bleiben dabei ſtets ſich gleich, nur die Anſchauung iſt verſchieden, und in ſofern meine Anſchauung von dem Wendepunkte der Natur und Kunſt ſelbſt aus gleichſam geſchieht, ſcheint ſie mir auch die einzig richtige und jedenfalls untrügliche und klarere zu ſeyn, weil in der Natur ſelbſt Alles wahr und klar iſt und ſeyn muß. Dann darf und wird es aus dem Grunde auch nicht auffallen, wenn ich, bei der Sache beharrend, jeden bloßen Wortkram aus meiner Darſtellung entfernt halte und z. B. das Aufſtellen langer dürrer Accord-Nomenclaturen als unweſentlich verſchmähe. Ein und derſelbe Gegenſtand kann freilich unter verſchiedenen Umſtänden zur Erſcheinung kommen, aber warum denn nach jedem dieſer Umſtände ihn auch anders und verſchieden benennen? — bleibt er

ſtets doch und immer nur Ein- und Daſſelbe, und Nichts verwirrt mehr und iſt ſchwerer zu behalten, als viele Namen. Ich würde nur wieder erzählen, was im Buche ſelbſt ſchon ſteht, wenn ich dieſen Satz hier weiter ausführte, und der Leſer wird gehörigen Orts deutlich und ſpeciell genug angezeigt finden, was ich meine.

In ſofern ich nun aber völlig ſtufenweiſe aus dem erſten Grundprincipe und ſogar dem Begriffe aller Harmonie ihre mannigfachen Gegenſtände alle nach und nach entwickele, durfte ich auch bei jeder einzelnen Darſtellung nur Rückſicht nehmen auf das eben Gegenwärtige und höchſtens auch Vergangene, noch keineswegs aber auch auf das Kommende, was die ſyſtematiſche Ordnung geſtört haben würde. Daher die ſcheinbare Unvollſtändigkeit, die dem erfahrenen Harmoniker vielleicht bei Abhandlung des einen oder andern Lehrſatzes auffällt, aber in ſpäteren Betrachtungen, ſo bald der Grund davon auch erſt entwickelt iſt, jedenfalls gehoben wird. Thatſachen anführen, hieße wiederum den Text vorausnehmen. Ich bitte daher angelegentlichſt, bei Beurtheilung dieſes meines Lehrgebäudes nur dieſen Grundſatz der völlig ſtufenweiſen, ja ſtreng genitiven Entwickelung, bei der ſich ſtets nur das Eine aus dem Anderen, das Neue aus dem Ebenvorhandenen, gewiſſermaßen wie von ſelbſt ergeben ſoll, nicht aus den Augen zu laſſen, und um ſo weniger, als um Feſthaltung dieſes Grundſatzes willen ſelbſt manche der praktiſchen Beiſpiele ſich nicht anders als fehlerhaft geſtalten konnten, in der Beziehung nämlich, in welcher der darin vorkommende Gegenſtand noch nicht abgehandelt oder angeſchaut worden war. So finden ſich z. B. viele ſogenannte Quinten und Octaven und Querſtände in den Mittelſtimmen, bis ich in einer der letzteren Lectionen erſt darauf zu reden komme. Leider freilich haben ſich ungeachtet der ſorgfältigſten Correctur, auch manche andere Fehler hie und da in dieſe Notenbeiſpiele noch eingeſchlichen, die nicht aus jener pädagogiſchen Rückſicht entſchuldigt werden können, und meinen Kummer

darüber nicht verbergend, kann ich nur in dem Vertrauen auf die Verſtändigkeit des Leſers, daß er aus den wörtlichen Erklärungen, welche den meiſten Beiſpielen zugefügt ſind, leicht das Richtige herausfindet, einigen Troſt ſuchen.

So iſt denn der Werth und Vorzug, den ich dieſem meinem Lehrbuche der muſikaliſchen Harmonie vor jedem andern Werke ſeiner Art glaube beilegen zu dürfen, hauptſächlich ein ſowohl methodiſcher als pädagogiſcher im ſtrengſten Sinne der Ausdrücke, und er gründet ſich neben der möglichſten Klarheit und Popularität der Darſtellung vorzüglich noch auf die äußerſte Einfachheit in der, auf ein rein akuſtiſches, alſo Natur-Geſetz ſich baſirenden ſyſtematiſchen Zuſammenſtellung der Sachen, ohne der möglichſt weiten Ausdehnung und größten Vollſtändigkeit der Lehre an und für ſich auch nur das Mindeſte dabei zu vergeben. Was Gegenſtand der allgemeinen Muſiklehre iſt, als z. B. die Lehre von den Intervallen, Tonarten u. ſ. w., ſetzt, wie jede andere beſondere Harmonielehre, begreiflich auch dieſe, die meinige, nothwendig voraus, aber jenſeits der Gränzen der bloßen allgemeinen Muſiklehre ſcheint ſie mir ihr Gebiet auch wieder auszudehnen ſo weit als nur immer thunlich, und in ſofern jedenfalls weiter als eine andere Harmonielehre vor ihr. Das Princip und der Begriff, aus welchen ihr Gebäude entſtand, machten dies ſogar nothwendig. Und da ich alle einzelnen Theile dieſes Gebäudes auf jenes ſein geſammtes Grundprincip zurückführe, ſo nannte ich denn die ganze Lehre auch **Polyphonomos**, welches Wort, aus dem griechiſchen πολυφονία und νόμος zuſammengeſetzt, heißt: Geſetz der Mehrſtimmigkeit, Harmoniegeſetz. Ich wußte kein anderes, das die Art und Weiſe, wie den Zweck und die Abſicht meiner Lehrmethode zugleich ſo genügend und umfaſſend oder gar noch paſſender und vollſtändiger mit einem Laute hätte bezeichnen können. Der Zuſatz, den dieſer Name dann auf dem Titel noch erhielt, ging aus der Ein-

theilung des Lehrſtoffs hervor, die ich aber ebenfalls nicht durch bloße Willkühr vielleicht wählte, ſondern weil ich mich aufrichtig für feſt überzeugt halte, daß bei einigermaßen fleißiger Uebung und ungeſtörter Aufmerkſamkeit des Schülers die Lehre für ſich in der That in der genannten Zeit abgehandelt und vollendet werden kann. Auch der Stoff und ſeine Zergliederung widerſtreitet nach meiner Anſicht dieſer Eintheilung gar nicht, und ich habe ſelbſt den Verſuch gemacht, und einem jungen Muſiker, der mich um Unterricht in der Harmonie bat, wöchentlich zwei der hier niedergeſchriebenen Lectionen und ziemlich in derſelben Weiſe, wie ſie hier ſtehen, vorgetragen, wozu ich jedesmal nicht viel mehr denn eine gute Stunde Zeit gebrauchte, und ich kann mit gutem Gewiſſen verſichern, daß binnen 20 Wochen, alſo nicht voll einem halben Jahre, der ganze Lehrcurs mit ſo gutem Erfolge vollbracht war, daß ich den jungen Mann jeder anderen meiſterlichen Prüfung getroſt überlaſſen, wie ſeine fernere Ausbildung und die Befeſtigung des Gelernten ohne Sorgen der weiteren fleißigen Selbſtübung anheim geben konnte: eine Beſtätigung des Glaubens, die mich nur beſtärken und befeſtigen kann in der freudigen Hoffnung auf einen allgemeinen gleichen Erfolg, und ſo auch von dieſer Seite her nach Kräften das Meinige beigetragen zu haben zur Verbreitung gründlichen muſikaliſchen Wiſſens wie einer gründlichen Bildung in muſikaliſchen Dingen, womit ich dieſe meine Lehre und Lehrmethode der muſikaliſchen Harmonie dem geſammten Publikum übergebe; und, hiernach ein Gemeingut der geſammten muſikaliſchen Welt geworden, ſey, Gott befohlen, das Schickſal des Polyphonomos auch das, welches der gute Wille und die beſte Abſicht, aus und in welcher er erſtand, wohl verdient.

Stuttgart, am 1. des Wonnemonds 1839.

Dr. G. Schilling.

Inhaltsverzeichniſs.

Seite

Erſte Lection.

Entwicklung des Begriffs von Harmonie und ihre Begründung 1

Zweite Lection.

Vom Grundbaſſe 16

Dritte Lection.

Von dem Hauptſeptimenaccorde 30

Vierte Lection.

Quinten- und Octavenfolge 50

Fünfte Lection.

Vom vierſtimmigen Satze 70

Sechste Lection.

Die verſchiedenen Geſchlechte und Tonarten in der Muſik 95

Siebente Lection.

Modulation und Ausweichung 115

Achte Lection.

Eintheilung der Harmonie in Con- und Diſſonanzen 136

Neunte Lection.

Harmoniſche Ausführung der abſteigenden diatoniſchen Tonleiter 161

Zehnte Lection.

Ueber die Bäſſe, die aus der Verſetzung der Intervalle eines Accordes entſtehen, oder mit einem Worte: von der Umkehrung 177

Eilfte Lection.

Ueber die Schlüſſe oder Cadenzen in der Modulation 197

Seite

Zwölfte Lection.

Bildung einer Baßmelodie zu einer andern gegebenen, und deren Harmonie 222

Dreizehnte Lection.

Recapitulation oder überſichtlicher Rückblick auf alles bisher Vorgetragene 243

Vierzehnte Lection.

Von der ausgedehnten oder zerſtreuten Harmonie 262

Fünfzehnte Lection.

Ueber die Verſchiedenheit zwiſchen einer Dur- und einer Mollharmonie, oder Charakteriſtik des Dur- und Mollgeſchlechts in harmoniſcher Hinſicht 286

Sechzehnte Lection.

Von dem Accorde der kleinen None, oder kurzweg dem kleinen Nonenaccorde 309

Siebenzehnte Lection.

Von dem Accorde der großen None, oder dem großen Nonenaccorde 339

Achtzehnte Lection.

Anwendung der Modulation in einem Tonſtücke 357

Neunzehnte Lection.

Von dem Accorde der großen oder übermäßigen Sexte 385

Zwanzigſte Lection.

Vertheilung der Hauptmelodie unter die verſchiedenen Stimmen 409

Einundzwanzigſte Lection.

Von den ſogenannten Durchgangs- und Hülfsnoten 430

Zweiundzwanzigſte Lection.

Nebenharmonie 456

Dreiundzwanzigſte Lection.

Von den Aufhaltungen oder ſogenannten Retardationen 479

Vierundzwanzigſte Lection.

Der Undecimenaccord 501

Fünfundzwanzigſte Lection.

Der Terzdecimenaccord 528

Sechsundzwanzigſte Lection.

Von den verſchiedenen Arten der Tonſchlüſſe und Cadenzen 549

Siebenundzwanzigſte Lection.

Verſchiedenheit der Fortſchreitung in der Modulation 577

Achtundzwanzigſte Lection.

Von den modificirten Bäſſen 599

Seite

Neunundzwanzigſte Lection.

Ueber die ſogenannten Sequenzen in der Harmonie, und zwar I. von den Sequenzen der Septimen 629

Dreiſsigſte Lection.

Fortſetzung des in vorhergehender Lection ertheilten Unterrichts, und insbeſondere zwar II. von den Sequenzen der Sexten 652

Einunddreiſsigſte Lection.

Einfluß der Richtung, welche die verſchiedenen Stimmen eines Accordes in ihrer Fortſchreitung nehmen, auf die Geſtaltung und Natur der Harmonie überhaupt, oder von den drei verſchiedenen Bewegungen eines harmoniſchen Tonſatzes 674

Zweiunddreiſsigſte Lection.

Fortſetzung der vorhergehenden Lection, insbeſondere aber über den ſogenannten Queerſtand 700

Dreiunddreiſsigſte Lection.

Der Rhythmus in der Muſik 717

Vierunddreiſsigſte Lection.

Fortſetzung des in voriger Lection ertheilten Unterrichts, und insbeſondere zwar von dem Rhythmus in größeren Sätzen und Perioden oder dem Periodenbau 739

Fünfunddreiſsigſte Lection.

Conſtruction der Melodie 763

Sechsunddreiſsigſte Lection.

Anſchauung eines vollendeten Muſikſtücks vom Standpunkte der Harmonie aus 786

Erſte Lection.

Entwickelung des Begriffs von Harmonie und ihre Begründung.

In den meiſten und namentlich älteren Lehrbüchern werden Sie das Wort Harmonie erklärt finden durch Einſtimmigkeit, oder — was einerſeits auch ſchon etwas mehr iſt — Zuſammenklingen, nämlich — wie gewöhnlich hinzugeſetzt wird — mehrerer wohllautender Töne in einem Accorde. Indeſſen ſo Manches und Mancherley dieſe und ſolche Erklärungen auch für ſich haben mögen, ſo genügen ſie der ganzen Art und Weiſe und dem Sinne, wie und in welchem wir das Wort Harmonie in der Muſik allgemeinhin gebrauchen, dennoch nicht. Die Griechen, von welchen das Wort in ziemlich alle älteren und neueren Sprachen übergegangen iſt, verſtanden darunter Zuſammenfügung, Uebereinſtimmung, Wiedervereinigung aller Dinge, Weltordnung. Die Leier, welche jene ägyptiſche Nymphe Hermione, was gleichbedeutend iſt mit Harmonia, in der Hand hielt, war ihnen das Symbol der Weltharmonie, und die Geſtalt der Nymphe ſelbſt mußte als Caryatide dienen, Körper des Himmels zu ſtützen. Harmonie hieß, und auch bei den Römern noch und den ſpäteren Lateinern, Alles, was Ordnung hatte und nach einem gewiſſen Geſetze zuſammengefügt war. Und das, dieſe erſte urſprüngliche Bedeutung und Gebrauchsweiſe des Wortes feſtgehalten, werden allein wir zu einem, in ſeinen Richtungen zwar etwas verſchiedenen, in ſeinem Ganzen jedoch immerhin einigen und ſicher allein richtigen Verſtändniß hingeleitet. Harmonie iſt:

1) die Vereinigung mehrerer für ſich beſtehender und in ihrer äußeren Erſcheinung auch ganz verſchiedener Töne zu einem Haupt- und Zuſammenklange, d. h. einem Accorde; dann
2) auch das aus der Natur der Conſonanzen hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen; und endlich

3) noch die Beſchaffenheit eines ganzen Tonſtücks, in ſofern daſſelbe nämlich, in ſeinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angeſehen wird, oder — was daſſelbe iſt — das Verhältniß der einzelnen Beſtandtheile eines ganzen Tonſtücks ſowohl zu einander unter ſich, als zu der dem ganzen Tonſtücke und ſeinem Charakter unterliegenden erſten Idee.

Das, glaube ich, iſt die einzig richtige Erklärung von Harmonie, welche ſich geben läßt, in dem Sinne nämlich, in welchem das Wort überhaupt in der Muſik vorkommt. Jede andere wird und muß, in ſolch' allgemeinem Betracht, zum mindeſten unvollkommen und unvollſtändig erſcheinen. Nehmen wir nun aber das an, ſo haben Sie zugleich auch den Umfang, welchen eine Harmonielehre beſchreibt, oder wenigſtens zu beſchreiben hat. Eine bloße Accordenlehre, oder die Lehre von dem Verhältniſſe der möglichſt vorkommenden verſchiedenen Accorde, reicht dazu nicht aus. Wird aus der allgemeinen Muſiklehre das eigentlich Elementariſche, die gewöhnliche Lehre von den Intervallen, der Ton- und Taktarten, Tonleitern u. ſ. w. dabei vorausgeſetzt, ſo muß aus der bis dahin ſogenannten höheren Kunſt oder Lehre der Kompoſition zum mindeſten auch ſo viel herüber genommen werden, als da nöthig iſt, ein Tonſtück, welcher Art es nun ſey, ſeinen inneren und äußeren weſentlichſten Beſtandtheilen nach wirklich zu verſtehen. Daß das nicht der geringſte und kleinſte Theil der muſikaliſchen Kunſt iſt, gebe ich gerne zu; aber was nützte es Ihnen z. B., wenn Sie blos erführen, daß der Dreiklang aus Terz, Quinte und Octav beſtehe, der Septimenaccord aus Terz, Quinte, Octav und Septime ꝛc., und nicht auch, wie dieſer Dreiklang, dieſer Septimen-Accord und alle die vielen anderen einzelnen Dinge zum Zweck des Ganzen zu gebrauchen, anzuſehen und zu verwenden ſind? — Hängt doch auch Urſache und Wirkung hier nicht minder unzertrennlich zuſammen als in allen übrigen Dingen der lebendigen Natur. Harmonie alſo iſt uns Ordnung im Einzelnen wie Ordnung im Ganzen, das Verhältniß der Töne im Accorde, wie das Verhältniß der Accorde im Tonſtücke, und was dem Allen zugehört. Freilich werden oder können Sie mir hier einwenden: keine Ordnung iſt ohne Geſetz oder eine gewiſſe Geſetzmäßigkeit, denn die Ordnung gerade iſt die Symmetrie, welche die Harmonie als der bindende Körper durchlebt, und wenn wir unter Harmonie nun zuerſt verſtehen die Vereinigung mehrerer für ſich beſtehender und in ihrer äußeren Erſcheinung auch ganz unter einander verſchiedener Töne zu einem Ganzen, zu einem Haupt- oder Zuſammenklange, einem Accorde, ſo bilden

alle Zuſammenklänge, ſie mögen dem Ohre nun erſcheinen wie ſie wollen, angenehm oder unangenehm, hart oder weich, Ohr entzückend oder Ohr zerreißend, auch einen Accord, und ſomit eine Harmonie. Allerdings, aber ich ſagte vorhin auch, daß der allgemeine Sinn des Wortes Harmonie zwar in Theile zerfalle, von welchen ein jeder eine andere Richtung zu nehmen ſcheine, die ihrem weſentlichen Inhalte nach indeß immerhin noch ein Ganzes ausmachen und gewiſſermaßen in Eins zuſammenfallen. Harmonie iſt allerdings eine Vereinigung mehrerer verſchiedener Töne zu einem einzigen Geſammtklange; aber dieſer Zuſammenklang muß auch genereller Natur ſeyn, es muß, um meine früheren Worte wieder zu gebrauchen, unter den an ſich verſchiedenen Tönen deſſelben ein aus der Natur der Conſonanz hervorgegangenes Verhältniß ſtatt finden. Es iſt hier noch nicht der Ort zu erklären, was eine Conſonanz und was eine Diſſonanz eigentlich iſt, und wie dieſelben angeſchaut werden müſſen; allein wenn ich, unbekümmert darum, wie und was für ein Klang entſteht, geradezu mit der flachen Hand auf die Taſtatur des Klaviers ſchlage, ſo kommt — ja, eine Harmonie zum Vorſcheine, aber eine Disharmonie. Harmonie in muſikaliſchem Sinne verlangt, daß die Töne, aus welchen ſie beſteht, gewiſſermaßen in einen einzigen Ton zuſammenfließen. Das mag Ihnen noch ein wenig hyperboliſch klingen, aber es iſt dennoch wahr. In der ganzen lieben weiten Welt, in der ganzen göttlichen Natur beſteht nichts allein in ſich Abgeſchloſſenes, d. h. daß es ſich nicht verhielte wie ein Erzeugtes zu einem Erzeugenden oder umgekehrt. Dies antithetiſche Verhältniß herrſcht überall, in den Welten über wie in den Welten um uns, im Himmel wie auf Erden. Nur Einer iſt, der da war von Ewigkeit und unwandelbar bleiben wird in Ewigkeit; außer dieſem Einen aber iſt Alles geſchaffen, und in der geſchaffenen Natur exiſtirt Nichts, das auch entſtanden wäre aus Nichts; wie jedem Seyn ein Werden folgt, ſo geht jedem Werden auch ein Seyn voraus, und — warum ſollte die Muſik eine Ausnahme machen von dieſem ſonſt allgemein gültigen Geſetze? Dieſe Kunſt, die allein angehört dem Menſchen, und noch mehr ihre Harmonie, die zum größten Theile ein Werk iſt des klügelnden Verſtandes? — Gott hat es ſo geordnet in ſeiner wunderbaren Schöpfung, daß ſich Alles ſcheide von einander nach ſeiner Gattung, in dieſer Gattung aber die einzelnen Theile ſich zu einander verhalten wie Glieder einer Familie, die zuletzt nur einen Grund haben, von dem ſie alle abſtammen. Darin beſteht ja auch die ewige Neuheit des Lebens, und die Liebe, welche wir zu dieſem Leben haben. Auch mit den Tönen, die

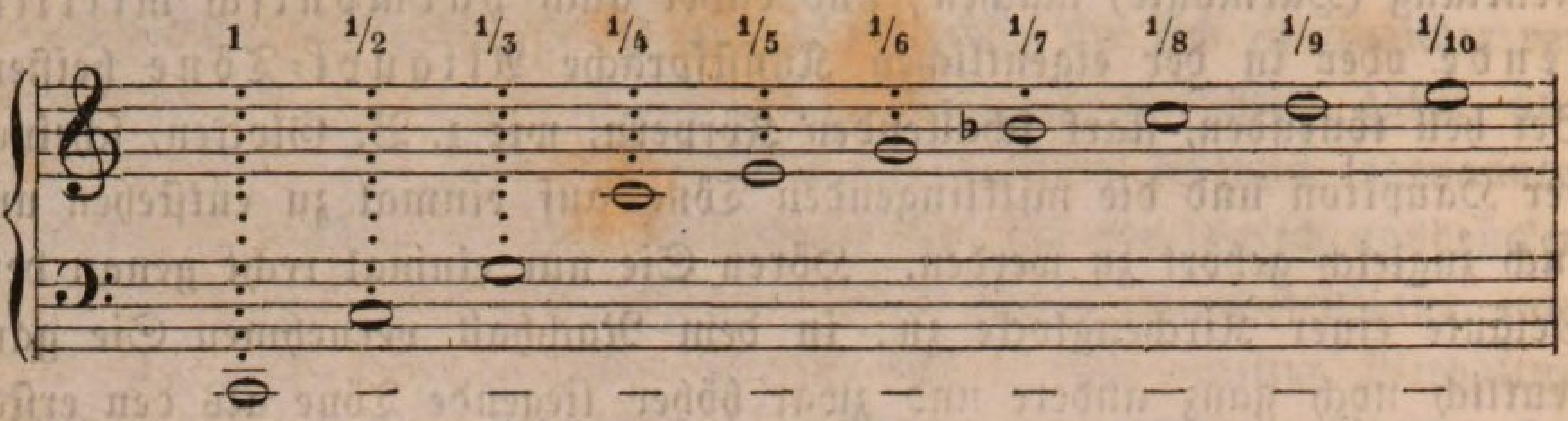
eine Harmonie mit einander bilden, verhält es ſich ſo, und verhält es ſich nicht ſo, machen ſie nicht eine Gattung aus, in welcher das Princip der Familie gilt, ſo iſt es und kann es keine Harmonie ſeyn. Jeder Accord alſo macht einen Kreis von Tönen aus, die ſich zu einander verhalten wie die Glieder einer Familie, und, gleich dieſen, daher auch ihren Urſprung gemeinſchaftlich ableiten aus einem einzigen ſogenannten Stammtone. Das iſt, wie die Theoretiker ſich gewöhnlich ausdrücken, jeder Accord oder jede Harmonie, jeder harmoniſche Zuſammenklang, muß einen Grundton haben, ohne indeſſen das innere genitive Verhältniß dieſes Tones zu dem Accorde ſelbſt näher zu unterſuchen. Was außerhalb dieſes Verhältniſſes liegt, iſt kein harmonie-eigener Ton, ſondern bewirkt die Diſſonanz. Stellen wir nun einmal ſelbſt eine ſolche Unterſuchung an.

Ich wiederhole: jede Harmonie oder jeder Accord beruht auf einem Tone, aus welchem ſämmtlich ihre einzelnen melodiſchen Theile entſtanden oder hervorgegangen ſind, und iſt das wahr, ſo muß umgekehrt auch eben ſo ausgemacht ſeyn, daß jeder beliebige Ton noch manche andere Töne in ſich enthält, die in ihrer Selbſtſtändigkeit dann gebraucht, durch verſchiedene Zuſammenſtellungen, muſikaliſche Harmonien oder Accorde bilden. Das wird Ihnen wiederum vielleicht als ein Paradoxon vorkommen, und die Sache verhält ſich dennoch ſo, und würde ſie ſich nicht ſo verhalten, ſo gäbe ich für all' das große Regelſyſtem, das ſeit mehreren Jahrhunderten nach und nach in der muſikaliſchen Harmonie entſtanden iſt, Nichts, denn es wäre nicht in der Natur begründet, reines willkührliches Menſchenwerk, das durchaus jedes Merkmales einer Infallibilität ermangelte. Unſere ganze Lehre beruht auf dem Satze, und zweifeln Sie auch jetzt noch, ſo werden Sie ſich ſpäter wundern, welche ungemeine Klang- und Tonmaſſe der einzelne, einfache Ton in ſich befaßt, und wie einfach und leicht ſich aus dieſer allerdings an ſich unerklärbaren, wunderſamen, aber nichts deſto weniger richtigen und ebenfalls ganz einfachen Naturerſcheinung die ganze lange Reihe, das unermeßlich große und vielverzweigte Gebäude der harmoniſchen Toncombination, wie aus einem unerſchöpflichen Quell, einer geheimnißvollen Zauberurne gleichſam, ſich nach und nach entwickelt.

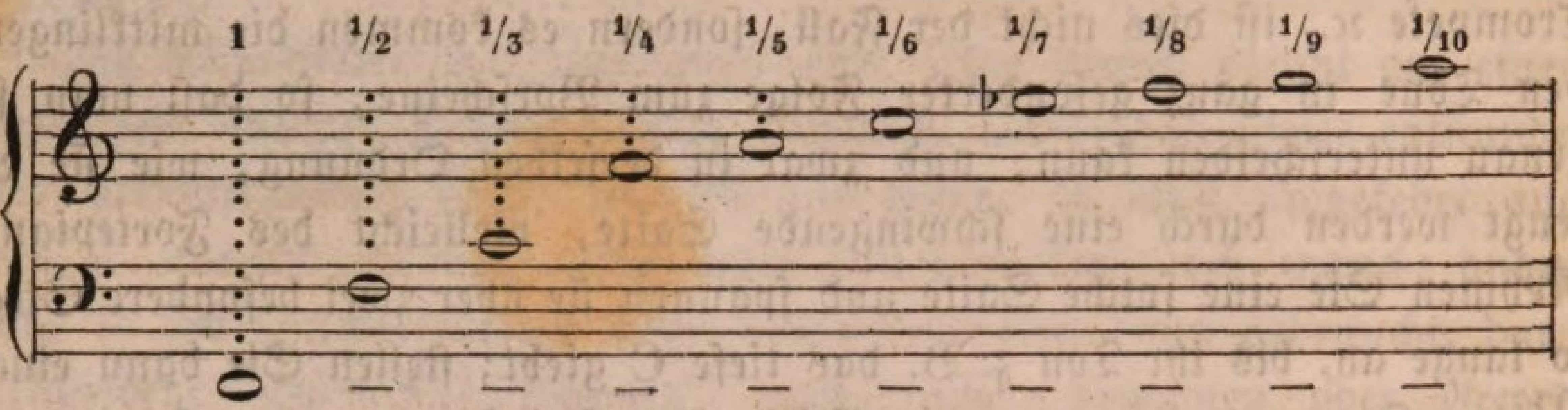
Setzen Sie einmal irgend eine Saite in Schwingung, oder ſchlagen auf Ihrem Fortepiano irgend einen Ton an, ſo meinen Sie freilich auch nur e i n e n e i n z i g e n Ton zu vernehmen; allein hören Sie einmal recht aufmerkſam zu, und Sie werden, beſonders in dem Nachhall der tieferen Töne eines Fortepiano, unfehlbar entdecken, daß der angeſchlagene

Hauptton ganz leiſe noch von anderen Tönen oder Klängen begleitet iſt, die mit dem Hauptttone ſelbſt den wohlgefälligſten und reinſten Zuſammenklang (Harmonie) machen, und daher auch harmoniſch mitklingende oder in der eigentlichen Kunſtſprache Aliquot-Töne heißen. Bei hell tönenden, ſtark ſchallenden Körpern, wie z. B. Glocken, ſcheinen der Hauptton und die mitklingenden Töne auf einmal zu entſtehen und auch zugleich gehört zu werden. Hören Sie nur einmal recht genau dem Geläute einer Kirchenglocke zu: in dem Nachhall vernehmen Sie ganz deutlich noch ganz andere und zwar höher liegende Töne als den erſten Ton, der beim Anſchlag des Knöppels entſteht. Am vernehmlichſten treten der Klang oder beſſer geſagt: Mitklang der Octave und einer Quinte hervor. Bei Blasinſtrumenten, beſonders dem Waldhorne, der Trompete ꝛc., iſt dies nicht der Fall, ſondern es kommen die mitklingenden Töne in ganz geſonderter Folge zum Vorſcheine, ſo daß man ſie genau unterſcheiden kann, und zwar in derſelben Ordnung, wie ſie erzeugt werden durch eine ſchwingende Saite, vielleicht des Fortepiano. Nehmen Sie eine ſolche Saite und ſpannen ſie über zwei beſondere Stege ſo lange an, bis ihr Ton z. B. das tiefe C giebt; ſtellen Sie dann einen dritten Steg gerade unter die Mitte des frei ſchwingenden Theils der Saite, und Sie erhalten die reine Octave dieſes C; theilen Sie dann die Saite in drei gleiche Theile, und jeder dieſer Theile wird ein g erzeugen; in vier gleiche Theile getheilt, kommt von jedem dieſer Theile wieder ein c zum Vorſcheine; ein Fünftheil gibt ein e; ein Sechstheil ein zweites g; ein Siebentheil ein b; ein Achttheil, als Hälfte jener Viertheile, wiederum ein c; ein Neuntheil ein d, und ein Zehntheil, als Hälfte des Fünftheils, ebenfalls ein e. Alle dieſe mitklingenden Töne erſcheinen nun aber auch in einer ſtufenweis abſtehenden Entfernung von einander, bis ſie in einer Folge von ganzen Tönen, einer wirklich diatoniſchen Leiter, enden, jedoch ſo — und das iſt in der That das Allermerkwürdigſte bei der Sache — daß mit dem Zehntheil auch alle Beſtimmtheit des Klanges aufhört, wie der Blasinſtrumentiſt am beſten beweiſen kann, und mit der Theilung der Saite in eilf oder zwölf Theile, und geſchieht ſie auch noch ſo genau, unverhinderlich eine Klangloſigkeit, ja eine ſolche Art des Tones entſteht, daß man dieſen eigentlich gar nicht mehr für einen wirklich muſikaliſchen Ton anſehen darf, ſondern nur für einen unbeſtimmten Schall, etwas mehr als ein bloßes Geräuſch ausgeben muß. So alſo iſt mit dem zehnten Tone auch die ganze Reihe der mitklingenden Töne eines angenommenen Grundtones eigentlich abgeſchloſſen, und bleiben wir bei dem Beiſpiele C ſtehen, ſo erhalten wir folgende Reihe von

Klängen, die alle, und zwar deutlich vernehmbar und in vollkommen muſikaliſcher Reinheit, in dieſem einen C enthalten ſind:



Ein anderes Beiſpiel, wobei uns F zum Grundtone dienen ſoll. Dieſe Saite giebt in jener Theilung folgende Töne:



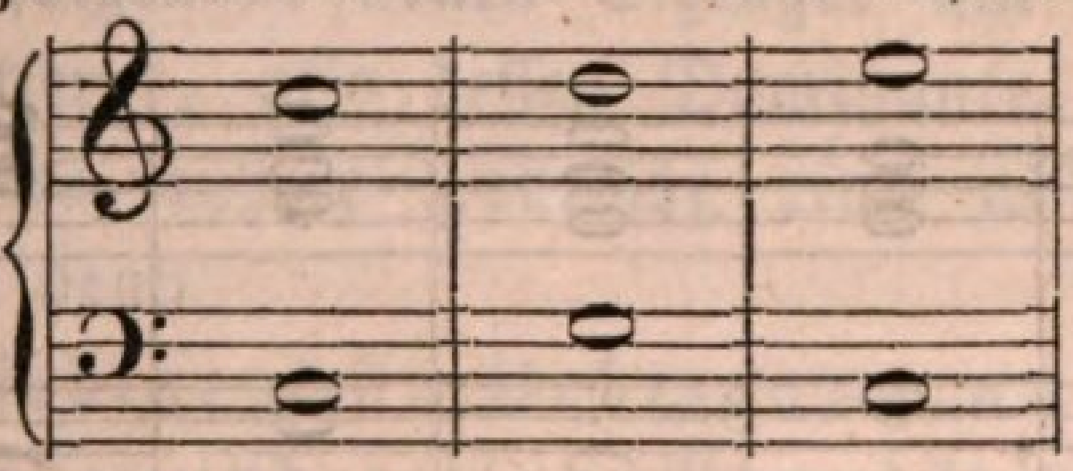
Ich halte mich für überzeugt, daß diejenigen unter Ihnen, welche ſchon einige Kenntniß von der muſikaliſchen Harmonie beſitzen, beim Anblick dieſer Tonreihen, und wenn Sie deren Folge nun noch auf jeden anderen beliebigen Grundton übertragen, bereits jetzt ein und wenn auch nur noch dunkles Gefühl erhalten von der außerordentlichen Einfachheit der Principien, auf welchen unſere ganze weitſchichtige Lehre von den Accorden ꝛc. beruht, und wie in der That durch die Natur ſelbſt gleichſam geboten iſt, was die ſtolze Sophiſterey bis jetzt für ein Wunderwerk mühſeliger Speculation angeſehen wiſſen wollte und ſelbſt auch anſah.

Das Erſte, was Ihnen dabei auffallen muß, iſt das octaven- und quintenweiſe Verhältniß der zunächſt in dem Grundton enthaltenen Töne. Nun iſt die Octave aber nichts Anderes als die Wiederholung der Prime in erhöheter Potenz; die Quinte alſo der nächſt vorherrſchende Ton in der harmoniſchen Ton- oder Klangreihe eines angenommenen Grundtones, und ſomit naturrechtlich die Dominante.

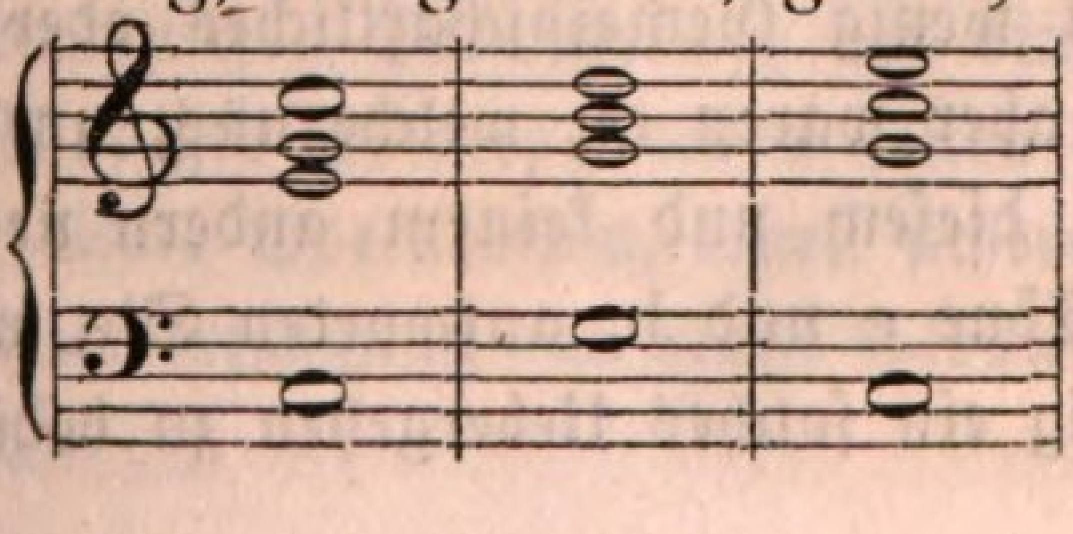
Der zweite Ton, welcher außer der Octave und der mit dieſer am meiſten conſonirenden, weil ihr zunächſt liegenden, Quinte zum Vorſchein kommt, iſt die Terz: bedürfen Sie eines noch weiteren Grundes, warum der ſogenannte Dreiklang aus Terz, Quinte und Octav beſtehen muß, und dieſer Accord die befriedigendſte, die conſonirendſte Harmonie bildet? —

Der dritte unterſchiedene Ton iſt der ſiebente von dem Grundtone, jedoch nicht der leiter=eigene oder derjenige ſiebente Ton, welcher in der Leiter eines Grundtones enthalten iſt, ſondern in einer Erniedrigung um eine halbe Stufe, alſo die ſogenannte Hauptſeptime. Das Charakteriſtiſche derſelben wollen wir hier noch unberührt laſſen, um einer ſpäteren Betrachtung nicht vorzugreifen, und dadurch den Gang der jetzigen zu ſtören.

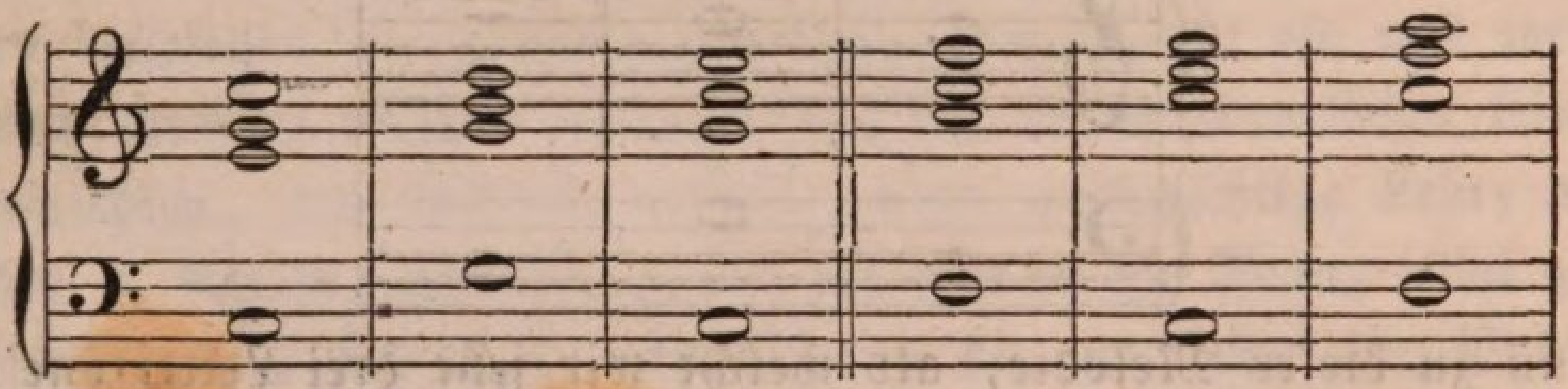
Der vierte unterſchiedene Ton iſt die Secunde. Durch dieſe wird eine natürliche Verbindung hervorgebracht zwiſchen der Prime und der Terz, und wir erhalten bereits eine diatoniſche Leiter von drei Tönen, deren Grund= oder begleitende Baßtöne aber, wollten wir dieſelben gleich einmal zu harmoniſiren, d. h. mit verſchiedenen anderen conſonirenden Tönen zu begleiten, verſuchen, nothwendig auch in derſelben Reihe von mitklingenden Tönen desjenigen Grundtones enthalten ſeyn müſſen, den wir nicht minder auch als ihren — gewiſſermaßen Erzeuger anerkennen. Behalten wir immer das Beiſpiel von C bei: c d e ſind mitklingende Töne von C, alſo liegen deren Grundbäſſe nothwendig auch in den übrigen Tönen, welche mit dem Tone C harmoniſch mitklingen. Suchen wir ſie: c iſt die Octav von c, und alſo die vollkommenſte Conſonanz; d klingt nicht zu c, aber zu g, wovon es die Quinte iſt, und die Quinte haben wir erkannt als die reinſte Conſonanz nächſt der Octave; und e — die Terz von c und einer der erſten unter deſſen mitklingenden Tönen, ſtimmt alſo auch dazu vollkommen ein. Wir erhalten:



Nun zu dieſer Melodie, als welche wir jene drei Leitertöne anſehen wollen, auch eine Harmonie oder begleitende Accorde. Als den reinſten und befriedigendſten Accord haben wir gefunden den Dreiklang. Natürlich muß dieſer von dem Baſſe eines jeden Tones aus gerechnet werden, da dieſer Baßton wiederum einen eigenen Grundton bildet, aus welchem ſich jene Reihe von mitklingenden Tönen entwickelt, die allein die Beſtandtheile einer Harmonie und zwar zunächſt des Dreiklangs zur Hand giebt. Der Dreiklang von c iſt c e g, von g darnach g h d, alſo die Harmonie:

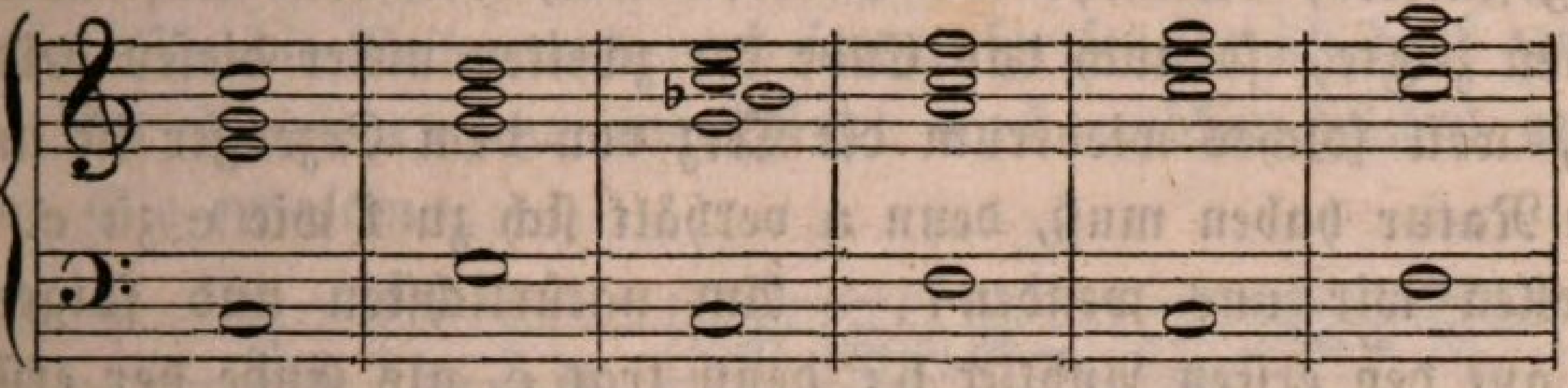


Jetzt hören Sie aber einmal recht genau auf dieſe Folge, und namentlich den letzten Accord unter der Terz, und unwiderſtehlich drängt ſich Ihnen ein Verlangen nach einem weiteren ſolchen ſtufenweiſen Fortſchreiten auf. Der Ton e will durchaus noch ein f nach ſich haben, und dies Streben wird auch um ſo mehr gerechtfertigt, als dieſes f, die Quarte vom Grundtone, die leitermäßige Vereinigung bewirkt zwiſchen der Terz und der Quinte: c d e-f-g. So haben wir ſchon eine Tonreihe von fünf Tönen. Wie aber läßt ſich, nach unſrer Weiſe, auch dieſer vierte Ton harmoniſch in Reihe und Glied bringen? — Unter den mitklingenden Tönen von C iſt, wie wir geſehen haben, kein f enthalten. Verſuchen wir es, und fangen mit dieſem vierten Tone ein neues Syſtem an. Wie dem Syſteme von C auch der Ton C, ſo muß dieſem auch der Ton F zum Grundtone dienen, und, nachdem alle Stufen des Mitklangs durchgegangen ſind, erhalten wir — wie es auch nicht anders ſeyn konnte — am Schluße abermals eine diatoniſche Reihe von drei Tönen (f g a), die ſich — wohl gemerkt — um ſo feſter und naturgemäßer auch an jene erſte (c d e) anſchließt, als das in c enthaltene b, oder die kleine Sept, wie e aufwärts, ſo rückwärts zu dieſer Reihe hinführt, und in ſeinem Klange zu c ein unbeſiegbares Verlangen und Streben darnach erweckt. Die begeitenden Baßtöne von f g a ſind, nach jenem Schema von C, f c f, und wie auch die Harmonie verhältnißmäßig dieſelbe bleiben muß, erhalten wir die Accorde:



Bereits eine Reihe von ſechs Tönen! — Spielen Sie die Accordenreihe noch einmal. Ich ſehe Ihnen an: Sie möchten mir gern Etwas einwenden. Es iſt freilich eine Reihe von ſechs Tönen, aber die Verbindung der beiden Tonreihen oder Tonleitern von je drei Tönen genügt Ihnen nicht, ſo nah ſie auch zu liegen, und ſo feſt ſie geknüpft zu ſeyn ſcheint. F und C, die beiden Grundtöne, welche als ihre Erzeuger hervortreten, haben zu wenig Gemeinſchaftliches oder Verwandtes in ſich. Gut: was für Töne aber waren es, welche uns, um die Tonreihe zu verlängern, gerade zu dieſem und keinem andern neuen Erzeuger, zu F, hinleiteten? — Die Töne e und b, antworten Sie, welche in C enthalten ſind, aber nothwendig ein ſolches Uebergehen zu bedingen ſcheinen. Nun

ſo verbinden Sie denn dieſe beiden Töne da, wo der Uebergang ſtatt findet, und wird ihr Beſtreben nach F dadurch verdoppelt, ſo muß auch die Befriedigung dieſes Beſtrebens gerechtfertigt, die bisherige Härte oder das Schroffe des Ueberganges gemildert und die Verbindung ſelbſt um ſo inniger ſeyn. Wir erhalten:

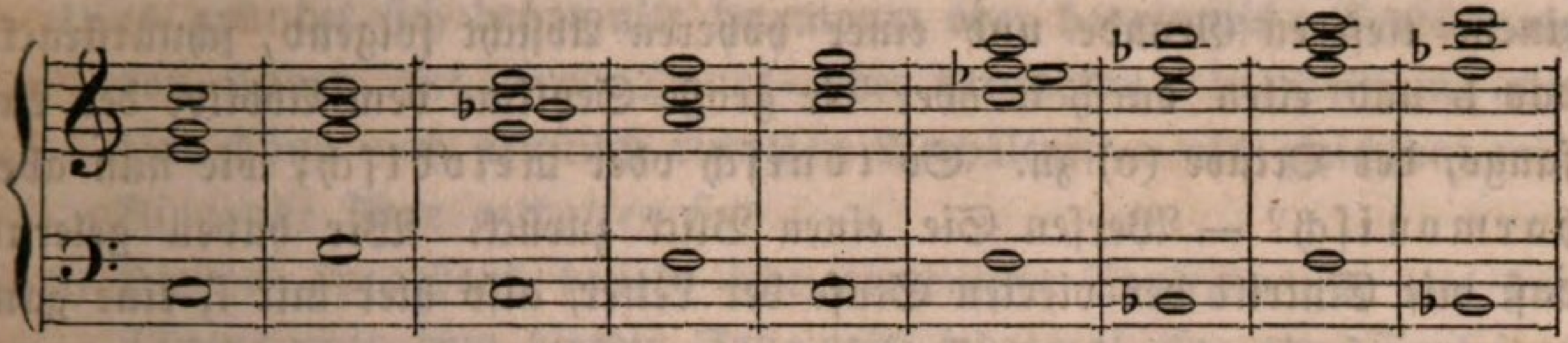


Spielen Sie den Satz noch einmal: — die Befriedigung iſt vollkommen hergeſtellt, Sie vermiſſen gar Nichts mehr in der Verbindung, und die ganze Leiter von ſechs Tönen ſcheint wie aus ſich ſelbſt hervorgegangen. Betrachten Sie nun aber auch das Mittel dieſer Befriedigung noch näher: es war die Verknüpfung derjenigen beiden mitklingenden Töne einer angenommenen Tonica zu einem harmoniſchen Hauptklange, welche an ſich die wenigſte Befriedigung in ihrer Klangerſcheinung gewähren, und das Streben nach einem neuen Tonerzeuger erwecken. Der eine davon verhält ſich zu dem Baße wie 3 zu 1 oder bildet die Terz deſſelben, und der andere wie 7 zu 1 oder — iſt die Septime. Der Baß ſelbſt endlich iſt von dem folgenden neuen Erzeuger um eine Quinte (aufſteigende Quarte) entfernt, alſo deſſen Dominante. Mit dem neuen Erzeuger (F) trat eine andere Tonreihe ein, alſo auch eine neue Tonart. So geſchieht denn

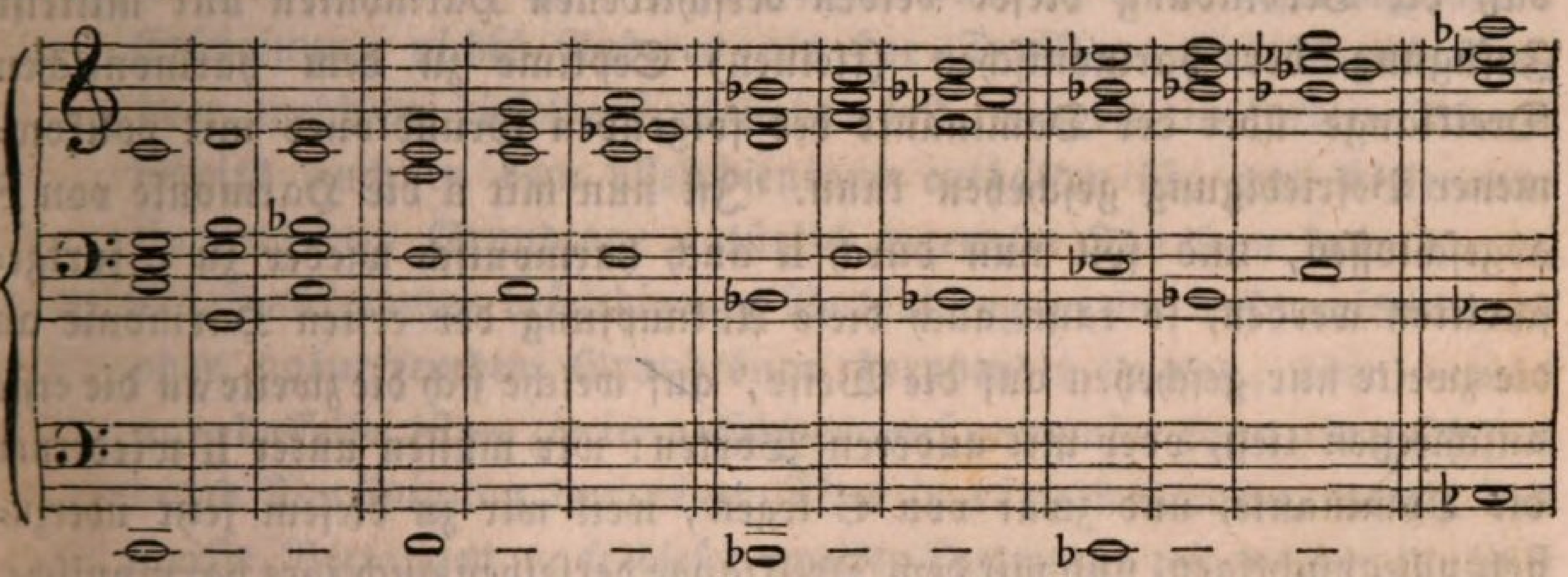
> der befriedigendſte Uebergang aus einer Tonart in die andere oder einer Grundleiter in die andere nur mittelſt der Septime in dem — und zwar Dur-Dreiklange (weil nicht die kleine, ſondern große Terz ſich aus den mitklingenden Tönen ergab) über der Dominante desjenigen Grundtones oder derjenigen Tonart, zu welcher man übergehen will.

Auch den Satz halten Sie feſt; er iſt von der größten Wichtigkeit für alle unſere ferneren Unterſuchungen. Hier wollen wir vor der Hand fortfahren in der harmoniſchen Entwickelung der diatoniſchen Tonleiter, um zunächſt ein vollſtändiges Princip, einen feſten Grund und Boden zu gewinnen für alle weitere Speculation, einen ſicheren Grundſtein, auf dem ſich mit Ruhe, mit Ueberzeugung das große Gebäude der muſikaliſchen Harmonie aufſtellen läßt.

Wir haben nunmehr eine Leiter von 6 Tönen. Sie iſt aber, wie wir geſehen haben, eigentlich zuſammengeſtellt aus zwei an ſich verſchiedenen urſprünglichen Leitern von drei Tönen, und wie das Ende der erſten unter dieſen beiden Leitern, welches die Terz vom Grundtone war und als ſolche die wenigſt befriedigende Conſonanz, noch durchaus keine Ruhe geſtattete, vielmehr ein Streben nach weiterem Aufwärtsſchreiten in Tönen zeigte, ſo auch das Ende der zweiten unter dieſen beiden Tonreihen, weil ſolches wiederum die Terz von dem Erzeuger iſt und ſomit dieſelbe Natur haben muß, denn a verhält ſich zu f wie e zu c. Wohin aber ſollen wir uns wenden? — Am natürlichſten und folgerechteſten ſcheint auf den erſten Anblick b; denn trat e, als Ende der erſten Tonreihe, nur um einen halben Ton über ſich (nach f), ſo — ſind wir geneigt zu ſchließen — muß hier a doch wohl, das dieſelbe Natur hat, ebenfalls nur um einen halben Ton über ſich gehen, alſo nach b. Laſſen wir es einmal geſchehen; ſehen Sie dabei aber auch auf jenes Schema der mitklingenden Töne zurück. Der Grundton C erzeugte kein f, und als wir der Tonreihe c d e noch eine weitere anſchließen wollten, mußten wir einen neuen Grundton ſchaffen, der wiederum eine Tonreihe von drei Tönen (f g a) erzeugte. Ich brauche den ganzen Prozeß der Entſtehung und Bildung wohl nicht zu wiederholen. Der Grundton F enthält unter ſeinen mitklingenden Tönen aber auch kein b, wie überhaupt kein Grundton oder Tonica auf natürliche Weiſe, d. h. in und durch ſich ſelbſt das Intervall einer Quarte bildet. In demſelben Maaße alſo, und aus denſelben Gründen, wie auf dieſelbe Weiſe als nach Schluß der Tonreihe c d e wir mit f einen neuen Grundton erhielten, der dann die Folgereihe f g a bildete, müſſen wir auch hier, nach Schluß dieſer Tonreihe, wenn wir nach b fortſchreiten wollen, mit B einen neuen Grundton annehmen, der dann conſequenter Weiſe die dritte neue Tonreihe b c d erzeugt, denn das von C und F gegebene Beiſpiel der mitklingenden Töne gilt — wie geſagt — als verhältnißmäßiges Muſter für alle übrigen als Grundtöne oder Erzeuger angenommene Klänge. Auch der Anſchluß dieſer abermals neuen Tonreihe an die frühere kann und muß nur geſchehen auf dieſelbe Weiſe und in derſelben Form, wie dort bei Anknüpfung der zweiten Tonreihe f g a an die erſte c d e, denn es walten dieſelben inneren und äußeren Umſtände und Tonverhältniſſe ob, und gleiche Urſachen erzeugen immer gleiche Wirkungen, was an ſich gleich iſt, kann auch nicht außer ſich verſchieden ſeyn. Der Uebergang durch die Septime, Alles wie bisher muß ſtatt finden, nur daß ein neuer Erzeuger, eine neue Tonica da iſt, und unſere bisherige harmoniſche Tonleiter lautet weiter:

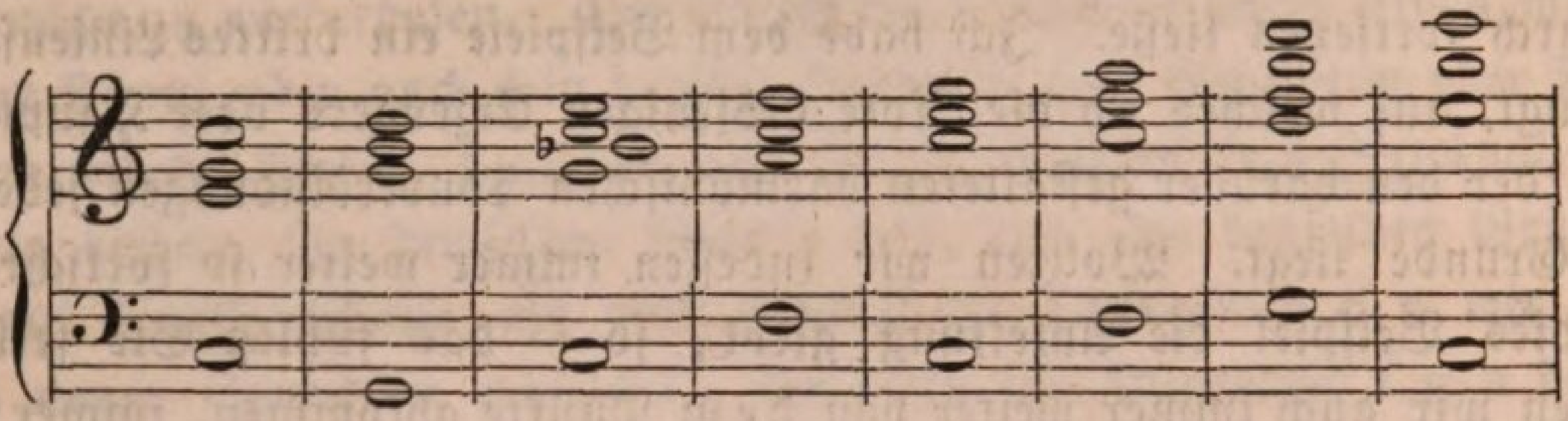


Wollen Sie die Reihe auch noch ferner fortſetzen: ich darf erwarten, daß Sie der Maxime jetzt inne ſind, nach welcher ſolches geſchehen muß, und Sie erhalten:



eine Leiterfolge, die ſich bis ins Unendliche, den ganzen Quintenzirkel hindurch fortſetzen ließe. Ich habe dem Beiſpiele ein drittes Linienſyſtem zugefügt, auf welches ich die Note desjenigen Erzeugers oder Haupttones ſetzte, der den darüber geſtalteten harmoniſchen Tonverbindungen jedesmal zum Grunde liegt. Wollten wir indeſſen immer weiter ſo fortſchreiten, wie dies Beiſpiel die Anleitung giebt, ſo — das fühlen Sie ſelbſt — würden wir auch immer weiter von *dem* Punkte abkommen, immer mehr von *der* Tonart entfernt werden, wovon wir ausgingen, was nothwendig die Einheit der Empfindung und der Idee ſtörte. So ſehr die Mannigfaltigkeit uns ergötzt, ſo iſt es doch auch ein Geſetz der Natur, daß Einheit in der Mannigfaltigkeit herrſcht, das bunte Farbenſpiel zu einem einigen charakteriſtiſchen Bildwerk abgerundet wird; und dieſes Geſetz hat nicht minder die Kunſt, dieſe Tochter und verſchönende Nachahmerin der Natur, zu einer ihrer höchſten und unabänderlichſten Regeln erhoben. Mit der Zufügung einer zweiten Tonreihe zur erſten, die auf einem ganz anderen Grundtone beruht (f g a zu c d e), iſt dem Verlangen nach Mannigfaltigkeit Genüge geſchehen, nun aber fühlen wir auch einen nicht minder heftigen Drang, zu *dem* Toncharakter oder dem Grundtone wieder zurückzukehren, von welchem wir ausgingen, um auch der Einheit in der Empfindung in gleicher Weiſe zu genügen, und umgehen ſomit, von a an in der Leiter, unbekümmert um eine blos formelle Conſequenz, aber

einem tieferen Grunde und einer höheren Abſicht folgend, ſchnurſtracks das b und eilen durch h oder die große Septime dem Abbilde des Anfangs, der Octave (c) zu. So toniſch oder melodiſch; wie nun aber harmoniſch? — Werfen Sie einen Blick zurück. Wir haben gelernt, daß mit Eintritt der vierten Stufe der Leiter, alſo hier mit f, eine ganz neue, auf einem anderen Grundtone beruhende und aus ſolchem erzeugte Leiter, alſo auch neue Harmonie beginnt, welche, wie die erſte, abermals drei Stufen hindurch dauert, alſo hier bis a; ferner haben wir gelernt, daß die Verbindung dieſer beiden verſchiedenen Harmonien nur mittelſt Zufügung der harmoniſchen (kleinen) Septime zu dem harmoniſchen Dreiklange über der Dominante des folgenden Grundtones mit vollkommener Befriedigung geſchehen kann. Iſt nun mit a die Harmonie von F abgeſchloſſen, und ſoll nun durch h auch harmoniſch wieder zu c fortgeſchritten werden, ſo kann auch dieſe Anknüpfung der erſten Harmonie an die zweite nur geſchehen auf die Weiſe, auf welche ſich die zweite an die erſte anſchließen ließ, oder mit anderen Worten: wir müſſen unter h wiederum die Dominante, und zwar von C legen, weil wir zu dieſem jetzt überzugehen beabſichtigen, und mit dem Dreiklange derſelben auch ihre harmoniſche, d. i. kleine Septime verbinden; alſo:



So haben wir endlich denn eine vollſtändige diatoniſche Tonleiter in ihrer harmoniſchen Entwickelung gewonnen. Freilich verwickelt uns, und den bereits Harmoniekundigen unter Ihnen wird das auch ſogleich aufgefallen ſeyn, die letzte zu dem Zwecke nothwendig gewordene, wie gezeigt indeß von der Natur gebotene und daher im Grunde auch nur ſcheinbare Abweichung von der Regel in manche Schwierigkeit hinſichtlich des ſogenannten reinen Satzes; es entſtehen Quinten und Octaven; allein ſehen wir vor dieſen und ſolchen Subtilitäten jetzt noch ab, und ſind zufrieden, die nächſt gehegte Abſicht wirklich erreicht zu haben. Wir wiſſen, um das bisher Geſagte zum Schluße noch einmal überſichtlich zu wiederholen und deſto feſter aufzufaſſen, vor der Hand:

1) Harmonie iſt zunächſt zwar die Vereinigung mehrerer Töne zu einem Accorde, doch muß unter dieſen Tönen auch ein aus der Natur der Conſonanzen hervorgehendes Verhältniß ſtatt finden;

2) es gründet ſich daher alle Harmonie oder harmoniſche Verbindung von Tönen auf einen Haupt= oder Grundton, in welchem aber jene Töne nach akuſtiſch richtigen Verhältniſſen als gleichſam mit=klingende Töne enthalten ſind.

3) Hievon ausgehend beſteht jede diatoniſche Tonleiter nur aus drei Tönen; mit dem vierten Tone tritt jedesmal eine neue Tonleiter, und, weil dieſe ſtets ihren eigenen Grundton hat, ſomit auch eine neue Harmonie ein.

4) Solche Harmonie iſt dem zu Folge ferner in ihrer urſprünglichſten Erſcheinung nichts Anderes als der Dreiklang des Grundtones, über welchem dieſelbe ſtatt haben ſoll, wovon ein Intervall denn bereits auch in dem Melodientone enthalten iſt, weil dieſer nur ein aus dem Grundtone natürlich erzeugter Ton ſeyn kann.

5) Eine vollkommen befriedigende Verbindung zweier auf verſchiedenen oder naturfremden Grundtönen beruhender Leitern, oder — was nun daſſelbe iſt — zweier verſchiedener Harmonien kann nur geſchehen durch Vereinigung derjenigen Töne in einem Accorde, welche das meiſte Verlangen nach dieſer zweiten Harmonie zeigen oder zunächſt unſer Gefühl dahin rege machen, nämlich Terz und Septime, und zwar über demjenigen Grundtone, welcher in der Reihe der mit=klingenden Töne des folgenden Grundtones der erſte unterſchiedene und ſomit vor allen anderen vorherrſchende — die Dominante iſt.

6) Daß alle Harmonieverbindungen nur in halben Tonſtufen geſchehen können, weshalb wir in der Leiter von C von e nicht nach fis, ſondern nach f, und um wieder zu c zu kommen, nicht nach b, ſondern nach h fortſchreiten mußten;

7) und hierauf geſtützt nun es auch genugſam erwieſen iſt, warum in einer vollkommen conſonirenden diatoniſchen oder ſogenannten Dur=Tonleiter (in der Molltonleiter finden keine vollkommen con=ſonirende Tonverhältniſſe ſtatt, denn die kleine Terz iſt eine un=vollkommene Conſonanz, wie wir ſpäter erfahren werden) die charakteriſtiſchen Halbtöne zwiſchen der dritten und vierten, und zwiſchen der ſiebenten und achten Stufe liegen müſſen.

Und endlich

8) wiſſen wir auch, daß, über alle dieſe accordenmäßige Toncombination hinaus, Harmonie noch iſt das Verhältniß der einzelnen Beſtand=theile eines Tonſtücks ſowohl zu einander unter ſich, als zu der Geſammtheit des Tonſtücks oder dieſes als ein Ganzes für ſich betrachtet.

Und es iſt Ihnen damit zum mindeſten eine intereſſante Perſpective auf unſeren weiteren Weg geöffnet. Schlagen Sie deren Werth nicht ſo gering an. Viel an ſich, eine Maſſe von bedeutungsvollen Realitäten iſt es allerdings nicht, was Sie für heute mit ſorgſamem Fleiße für Ihre Kenntniß in muſikaliſchen Dingen einſammelten; aber ich wette dennoch, daß bis zur Stunde wohl noch kein dem Studium der muſikaliſchen Harmonie Befliſſener ſo eingeweiht in das ganze Weſen ſeines Gegenſtandes, ſo innig vertraut mit dieſem, die erſte Lection verlaſſen hat, als Sie. Ohne daß Sie ſich deſſen bewußt ſind, habe ich Sie jetzt ſchon mitten in den Tempel unſerer großen Kunſt geführt, und Ihre Begriffe ſind nicht verwirrt worden durch die Mannigfaltigkeit des Eindrucks, den die tauſenderlei Gegenſtände und Bildwerke auf Sie machten, vielmehr haben Sie zum geringſten Theile die Grundfeſten erkannt, auf welchen das geſammte unermeßliche Gebäude beruht, und auch ſchon keinen unklaren Blick gethan in ſein labyrinthiſches Fugenwerk. Was einer der wichtigſten Gegenſtände der Lehre der muſikaliſchen Harmonie iſt, nämlich die Lehre von der Modulation: ohne vielleicht auch nur den Sinn des Wortes zu faſſen, und ohne noch einen namhaften Accord zu kennen und zu verſtehen, haben Sie bereits das Princip derſelben aufgefaßt, und ich nenne ſie wahrlich nicht kühn, die Hoffnung, der ich mich vertrauensvoll hingebe, daß, auf dieſen Boden fußend, Sie, indem wir jetzt dazu übergehen, auch das Einzelne in ſeinen Einzelnheiten zu unterſuchen und zu betrachten, wie ein Spielwerk gleichſam Alles ergreifen und bald zu behandeln verſtehen werden. Iſt doch Alles leicht in der Welt, kinderleicht, was mit dem Menſchen erſtand, was die Natur dieſem gebietet; was ſchwer daran erſcheint, hat der Menſch ſelbſt nur erſt durch ſein Ungeſchick und die Plumpheit oder gar zu eitle Spitzfindigkeit ſeines Verſtandes ſchwer gemacht. Harmonie aber iſt ja, wie wir ſehen, ſchon an ſich Natur, denn die Natur ſelbſt hat ſie ſich zum Geſetze gemacht und trägt ihre Bedingungen über in Alles, was durch ihre Pulſe belebt wird, und unter dieſem ſteht wahrlich nicht hinten an die Muſik, die nicht durch, nicht von, ſondern in und mit dem Menſchen erſtand, als ein nothwendiges Product ſeines Lebens. Auch nur erſt einige wenige Lectionen mehr gehabt und damit manches Dunkele aufgehellt, manches Einzelne deutlicher in ſeinem Verhältniſſe zum Ganzen beſchaut, und Sie werden ſicher mir in all' dieſem Urtheile Recht geben, und nicht ſelten vielleicht überraſcht wieder zurückdenken an das, was Sie heute von mir erfuhren, ſich wundernd, wie Vieles, was Sie alsdann hören, Ihnen keineswegs mehr neu iſt, ſondern gleich von vorn herein Ihnen geſagt wurde, nur daß Sie es in den leiſen und ſummariſchen

Andeutungen, in welchen es für jetzt blos geſchehen konnte, und bei der Gewalt des Totaleindrucks noch nicht ſo klar begriffen. In ſolcher Hoffnung denn nehmen Sie zum Schluß noch den Wunſch, daß an einer etwaigen Täuſchung keiner von uns Beiden die Schuld tragen möchte, und Sie werden es ſicher nicht, wenn Sie meinen heutigen Vortrag durch Uebung und Studium, bei welchem ſchon die gegebenen Beiſpiele für alle ſonſtigen zum Muſter dienen, recht feſt ſich einprägen.

Zweite Lection.

Vom Grundbaſſe.

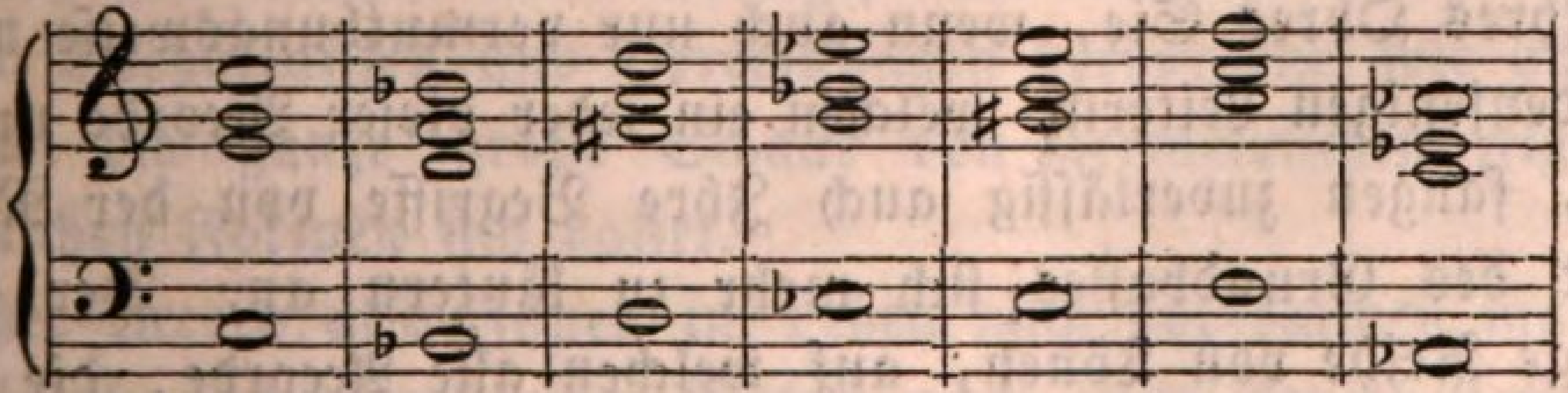
In unſerer vorhergehenden erſten Betrachtung ſtellten wir vornehmlichſt eine Unterſuchung an über die harmoniſche Begründung der diatoniſchen Tonleiter, denn dieſe Tonleiter macht doch einmal das Syſtem unſerer geſammten muſikaliſchen Kunſt aus. Die Töne, welche wir im Raume einer Oktav finden, ſind alle, welche wir beſitzen, das vollſtändige Alphabet unſerer muſikaliſchen Tonſprache. Wo die Oktave aufhört, fängt ſie wieder von vorne an, ob nun in einer höheren oder tieferen äußeren Geſtalt der einzelnen *Tonklänge*, geht die Lehre von der Harmonie Nichts an, und kommt alſo hier, wo es ſich einzig darum handelt, das Geſetz aufzufinden, nach welchem ſich verſchiedene Töne zu einander geſellen und mit einander verbinden laſſen, gar nicht in Betracht. c—e bildet dieſelbe Conſonanz, dieſelbe Terz, wie C—E, und das D—A der tiefen Oktav iſt keine andere Quinte, als das d—a der drei- oder noch mehrgeſtrichenen Oktav. Klanggrößen bedingen wohl eine äſthetiſche, niemals aber eine harmoniſche Verſchiedenheit. Doch dies nur im Vorbeigehen bemerkt; ſpäter wird ſich ſchon einmal Gelegenheit finden, Ihnen ein Mehreres darüber zu ſagen, wenigſtens ſo viel zu unſerem Zwecke weſentlich nothwendig iſt. Hier habe ich Sie zunächſt nur zu fragen, was das Erſte war, das ſich aus jenem Verſuche einer harmoniſchen Begründung der gewöhnlichen Tonleiter ergab? — Sie antworten:

1) daß jede Harmonie beruht auf *einem Grundtone*, der ſich zu ihr verhält, wie ein Erzeugendes oder ein Erzeuger zu dem Erzeugten; und
2) daß dieſem Verhältniſſe nach, und da jede Harmonie lediglich zu betrachten iſt nach der eigentlichen Natur der Conſonanzen, ſie — dieſe jede Harmonie — auch zunächſt nur beſteht aus dem *Dreiklange* des einen Grundtones.

Gut; ſo richten Sie denn vorerſt auch alle Ihre Aufmerkſamkeit nur auf dieſe beiden Punkte; ſie werden uns für unſer heutiges Beiſammenſeyn hinreichend beſchäftigen. Nehmen wir den erſten Satz vor der Hand allein:

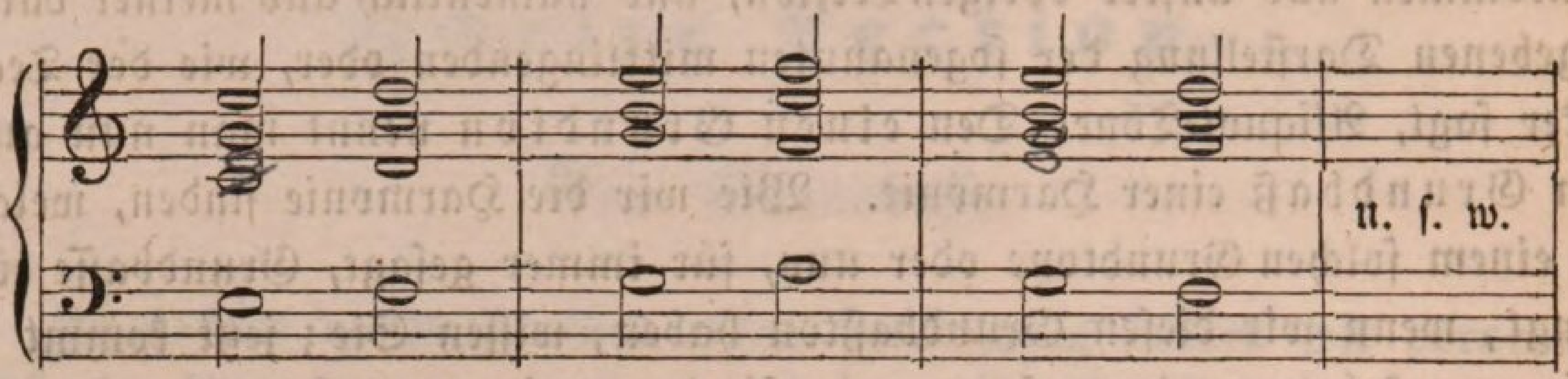
Jede Harmonie beruht auf einem Grundtone, der ſich zu ihr verhält, wie ein Erzeuger zu dem Erzeugten.

Ich habe wohl nicht nöthig, Ihnen den Sinn und die Bedeutung des letzteren Verhältniß-Zuſatzes zu erklären: Sie erinnern ſich deſſen vollkommen aus unſrer vorigen Lection, und namentlich aus meiner darin gegebenen Darſtellung der ſogenannten mitklingenden oder, wie der Techniker ſagt, Aliquot-Töne. Den einen Grundton nennt man nun auch den Grundbaß einer Harmonie. Wie wir die Harmonie finden, welche zu einem ſolchen Grundtone oder nun, für immer geſagt, Grundbaſſe einklingt, wenn wir dieſen Grundbaßton haben, wiſſen Sie; jetzt kommt es alſo umgekehrt nur darauf an: wie finden wir auch den Grundbaß zu irgend einer beliebigen Harmonie? — Ich verweiſe Sie da ebenfalls auf das in voriger Lection Ihnen mitgetheilte Syſtem der ſogenannten mitklingenden Töne, und dann im Voraus auch ſchon auf obigen zweiten Punkt, daß alle Harmonie urſprünglich nur aus dem Dreiklange eines Grundtones beſteht, und jeder ſonſtige in einem Accorde enthaltene Ton im Grunde Nichts iſt, als ein mehr oder weniger diſſonirender Zuſatz. Aus jenem Syſteme oder der Darſtellung der Tabelle der mitklingenden Töne lernten wir nämlich, daß der Dreiklang eines angenommenen Grundtones beſteht aus Terz, Quinte und Oktav, nämlich dieſes Grundtones. Was iſt aber Oktav? — die Prime in zweifacher Klanggröße, und ſomit immer der erſte Ton einer Tonleiter. Welches iſt alſo der Grundton oder der Grundbaß irgend eines beliebigen Dreiklangs? — der erſte Ton derjenigen Leiter, aus welcher der Dreiklang oder Accord genommen iſt: der Grundbaß des Dreiklangs von C iſt C, von D iſt D u. ſ. w. Ich will eine Reihe beliebiger Dreiklänge herſetzen, und den Grundbaß darunter, ſo haben Sie das Geſagte auch in der Anſchauung:



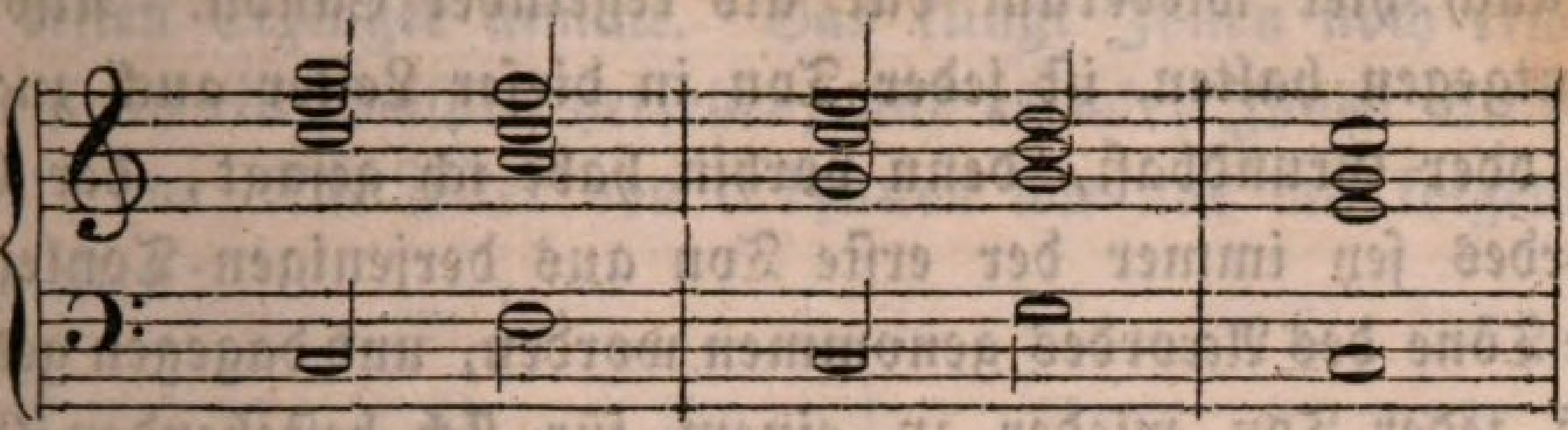
Wie ich nämlich in voriger Lection ſchon ſagte, können wir jeden Ton der chromatiſchen Scala zu einem Grundtone erheben, und ſeine mitklingenden Töne ſtehen immer in demſelben Verhältniſſe, in welchem ſich die von den Grundtönen C und F ergaben, deren Tabelle ich nur als

Muſter für alle übrigen Fälle aufſtellte. Halten Sie mir nun nicht entgegen, oder halten Sie mir wirklich auch entgegen, daß, wenn Sie irgend eine Compoſition zur Hand nehmen, z. B. einen Choral, der vor allen vorzugsweiſe aus einer Reihe von harmoniſchen Accorden beſteht, Sie durchſchnittlich ganz andere Baßtöne unter den Accorden treffen, als den Grundbaß, den Grundton, wenigſtens dieſer nur in den ſelteneren Fällen vorkomme. Allerdings hat das ſeine Richtigkeit; in Accordenreihen wie:



zum Beiſpiel iſt nicht ein einziger der vorhandenen Baßtöne der eigentliche Grundbaß; aber ſind denn dieſe Accorde auch urſprüngliche Harmonien? — Sagte ich Ihnen nicht ſchon in voriger Stunde und heute zum Oeftern, daß nach der Natur der Dinge jede Harmonie urſprünglich oder ihrer eigentlichſten Weſenheit nach aus einem Dreiklange beſtehe? — Sind dieſe Accorde Dreiklänge? — Ja es ſind Dreiklänge, in ſofern die Accorde ſämmtlich nur aus drei Tönen beſtehen; aber verhalten ſich dieſe Töne zu dem Baßtone wie Terz, Quinte und Oktav, und ſind in ſolchem Verhältniſſe aus der Tonleiter der Baßtöne entnommen? — Iſt c g c der dritte, fünfte und achte Ton aus der Leiter von e, d a d der dritte, fünfte und achte Ton aus der Leiter von f, g h e aus der Leiter von g u. ſ. w.? — Vermögen Sie, den erſten Accord dieſes Beiſpiels nach e, den zweiten nach f, den dritten nach g, den vierten nach a u. ſ. w. zu beurtheilen? — Nein, ſagen Sie auf dieſen ganzen Sturm von Fragen, und Ihr Verſtand, Ihre Vernunft ſcheinen in Verlegenheit zu gerathen; aber laſſen Sie nur Ihrem Gefühle mehr Raum, und ich bin überzeugt, indem es mittelſt Ihres Ohres Sie, wenn auch nur vermuthungsweiſe noch, hinführt zu denjenigen Leitern, welchen ein jeder dieſer Accorde urſprünglich angehört, fangen zuverläſſig auch Ihre Begriffe von der Natur und Weſenheit des Grundbaſſes ſich mehr zu läutern an. Der Grundbaß iſt diejenige Reihe von Tönen, auf welchen alle Accorde, die in einem Tonſtücke vorkommen oder aus welchen ein Tonſtück ſeinen Hauptbeſtandtheilen nach zuſammengeſetzt iſt, urſprünglich beruhen, aus ihnen, jener Natur der mitklingenden Töne nach, hervorgegangen ſind, gleichviel nun, ob dieſe Grundtöne in der wirklichen Compoſition in der Baßſtimme,

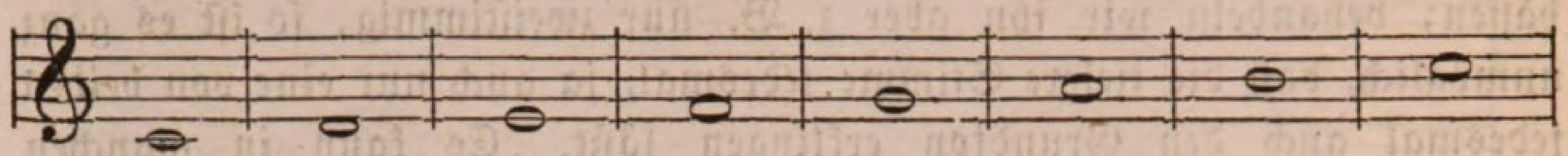
oder in einer anderen Stimme vorkommen, oder ob ſie gar ganz ausgelaſſen ſind. Der Satz:



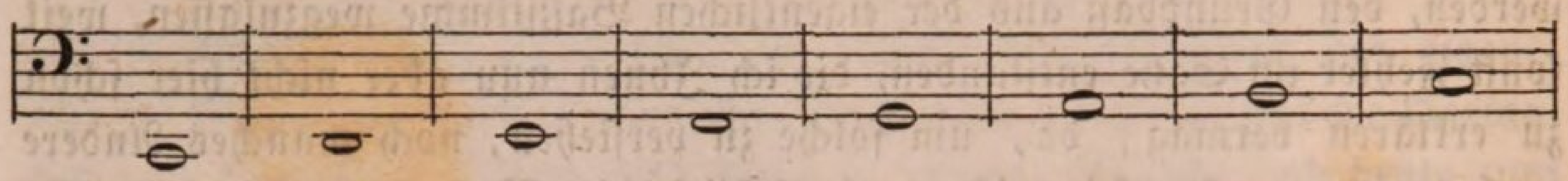
enthält lauter Dreiklänge oder Accorde mit ihren Grundtönen oder Grundbäſſen; behandeln wir ihn aber z. B. nur zweiſtimmig, ſo iſt es ganz unmöglich, daß die tiefere Stimme jedesmal, ja auch nur eine von beiden jedesmal auch den Grundton erklingen läßt. Es kann in manchen Stellen, wie z. B. bei dem vorletzten Beiſpiele, ſelbſt Pflicht und Geſetz werden, den Grundbaß aus der eigentlichen Baßſtimme wegzulaſſen, weil ſonſt Fehler im Satze entſtänden, die ich Ihnen nun aber nicht hier ſchon zu erklären vermag, da, um ſolche zu verſtehen, noch manches Andere vorhergehen muß. Hier iſt ausſchließlich die Natur des Grundbaſſes noch Gegenſtand unſrer Betrachtung, und ſie deutlich begriffen auch nur erſt, haben wir die Zeit wahrlich gut benützt, denn iſt der Grundbaß derjenige Ton, auf welchem ein Accord beruht, ſo iſt er natürlich auch dasjenige Intervall deſſelben, wornach ſich allein nur die Natur und die Weſenheit dieſes Accordes, ſeine ganze Bedeutung und Gebrauchsweiſe richtig und befriedigend beurtheilen läßt, und das iſt wahrlich kein geringer, im Gegentheil der höchſte Werth, den ein Ton in der Harmonie haben kann. Durch den Prozeß der Umkehrung, Verſetzung ꝛc., wie wir ſpäter erfahren werden, laſſen ſich die verſchiedenſten und namhaft verſchiedenſten Accorde aus den Dreiklängen mit ihren ſonſtigen Zuſätzen und Grundbäſſen bilden, aber dieſe bleiben ihnen dennoch die eigentliche charakteriſtiſche Baſis, in Wahrheit das, was ſie heißen, Grundbäſſe, der Stamm, die Wurzel, aus welchen alles Uebrige, aller weiterer Tonbau nach ganz natürlichen Verhältniſſen und Berechnungen hervorgeht, wie auf die einfache Linie die ganze große Schaar von geometriſchen Figuren und mathematiſchen Formen ſich baſirt.

Welcher Accord alſo Ihnen im Leben auch vorkommen mag: immer können Sie ihn, ſeiner ganzen Natur nach, nur beurtheilen nach dem Tone, der ihm als ſogenannte Grundbaſis, als erſte, urſprüngliche Baſis unterliegt, und ſo iſt es denn auch nothwendig, daß wir dieſen, den Grundbaß, hier vor allen Dingen überhaupt, d. h. zu jeder beliebigen Tonreihe, kennen lernen. Nehmen wir zu dem Zwecke den allgemeinen

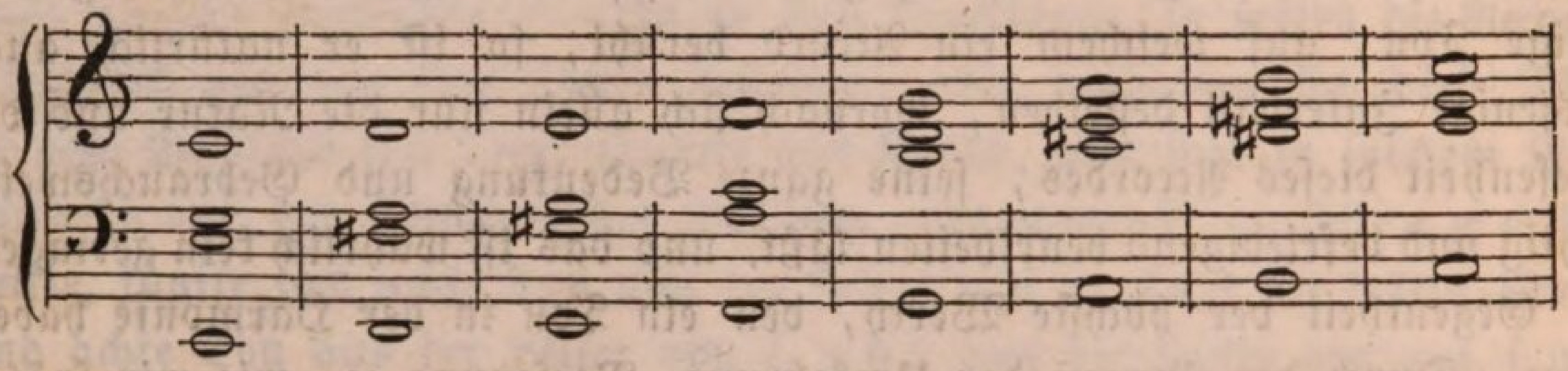
Satz wieder auf, daß alle Muſik nur beſteht aus den Tönen, welche innerhalb einer Octave enthalten ſind, ſo bietet ſich uns die diatoniſche Tonleiter auch hier wiederum dar als regelnder Canon. Alſo, werden Sie mir entgegen halten, iſt jeder Ton in dieſer Leiter auch zugleich ſein Grundton oder Grundbaß, denn vorhin habe ich geſagt, der Grundbaß eines Accordes ſey immer der erſte Ton aus derjenigen Tonleiter, aus welcher die Töne des Accordes genommen worden, und dagegen gehalten den Satz, daß jeder Ton wieder zu einem für ſich beſtehenden Grundtone genommen werden könne, müſſe alſo z. B. die Reihe



auch als Grundbaß begleitet werden mit:

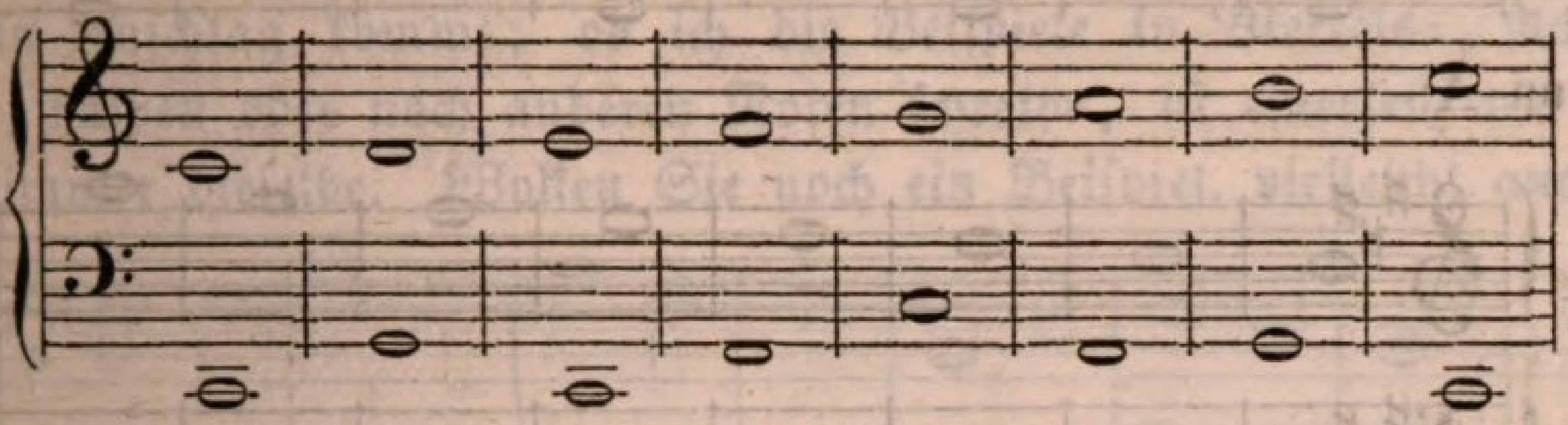


und harmoniſirt nach unſeren bisherigen Grundſätzen entſteht eine Accorden-reihe von:



Sie fühlen jedoch, indem Sie die Muſik hören, ſelbſt den Unſinn, den ein ſolcher Einwurf und Schluß, wenn Sie ihn wirklich machen wollten, offenbar enthält. Eine Tonleiter von acht Tönen, wie ſie unſerem Tonſyſteme zum Grunde liegt, bildet, wie Sie wiſſen, ein Ganzes, gewiſſermaßen eine Melodie für ſich, die aus drei kleineren Tonreihen, von zweimal je drei und einmal zwei Tönen beſteht, denen ſämmtlich aber, nach ihrer erſten Entſtehung, nur zwei erzeugende Grundtöne unterliegen. Das iſt es ja, was ich Ihnen in voriger Stunde, und ich hoffe auch weitläuftig und deutlich genug, auseinanderſetzte. Aus der Reihe der mitklingenden Töne dieſer beiden Erzeuger aber können wir, wenn anders die Tonreihe ihre Eigenſchaft als ein unzertrennliches Ganzes behalten ſoll, auch nur diejenigen Töne nehmen, welche den einzelnen Tönen der drei kleineren Leitern als Grundbäſſe dienen, und ſo zwar, daß die erſten beiden Leitern von je drei Tönen vollkommen naturgemäß fortſchreiten, die letzte Leiter

ſich aber ſo an die zweite anknüpft, daß wir in der Octav wirklich einen Abſchluß und Anfang zugleich erkennen, und ſomit ihre Grundbäſſe wieder aus dem erſten Erzeuger nimmt. Das klingt Ihnen noch etwas dunkel: ich will ſogleich ein Beiſpiel herſetzen, und es wird Ihnen mit einem Male Alles klar ſeyn. Die Leiter von c können wir nur mit folgenden Grundbäſſen begleiten:

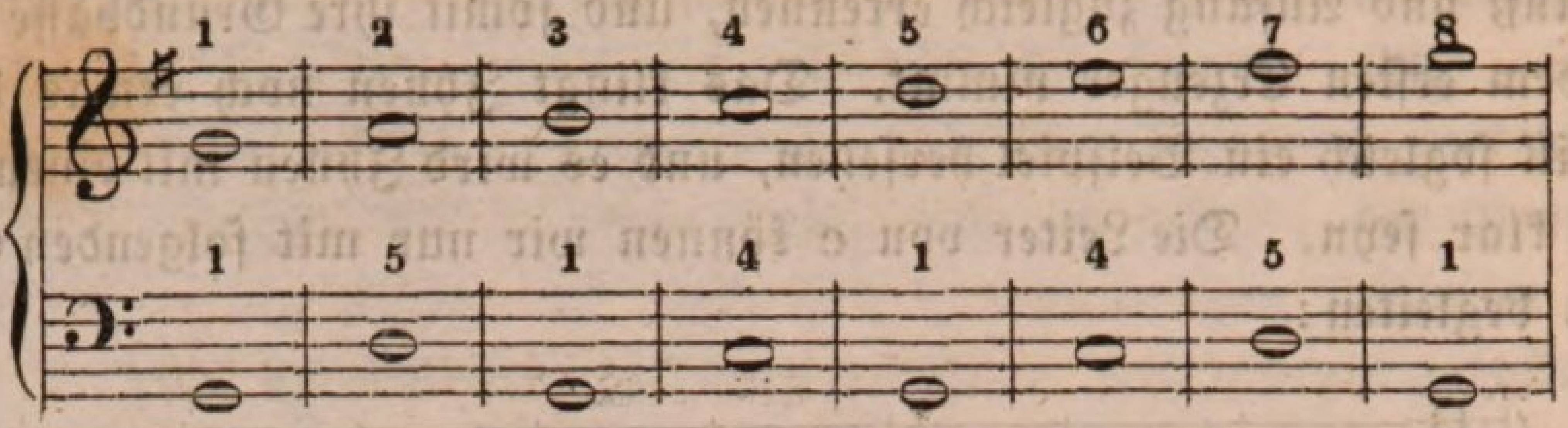


Halten Sie dieſes Beiſpiel gegen jene, welche ich Ihnen in der erſten Lection aufſchrieb, als wir die Tonleiter harmoniſch zu begründen ſuchten: — es ſind dieſelben Baßtöne, und auch aus den nämlichen Gründen dieſelben. So entwickelt ſich aus der Natur der mitklingenden alſo auch der **Grundbaß für jede beliebige Tonreihe** (denn die Reihe der Leiter dürfen wir, wie gezeigt, unbedingt als Norm für jede ſonſtige annehmen), und — wie Sie ſich bei jedem neuen Lehrſatze überzeugen werden — faſt Alles, was zur muſikaliſchen Harmonie gehört. Merken Sie ſich hiernach nun zur **Auffindung des Grundbaſſes zu einer gegebenen Melodie** vor der Hand nur folgende Regel:

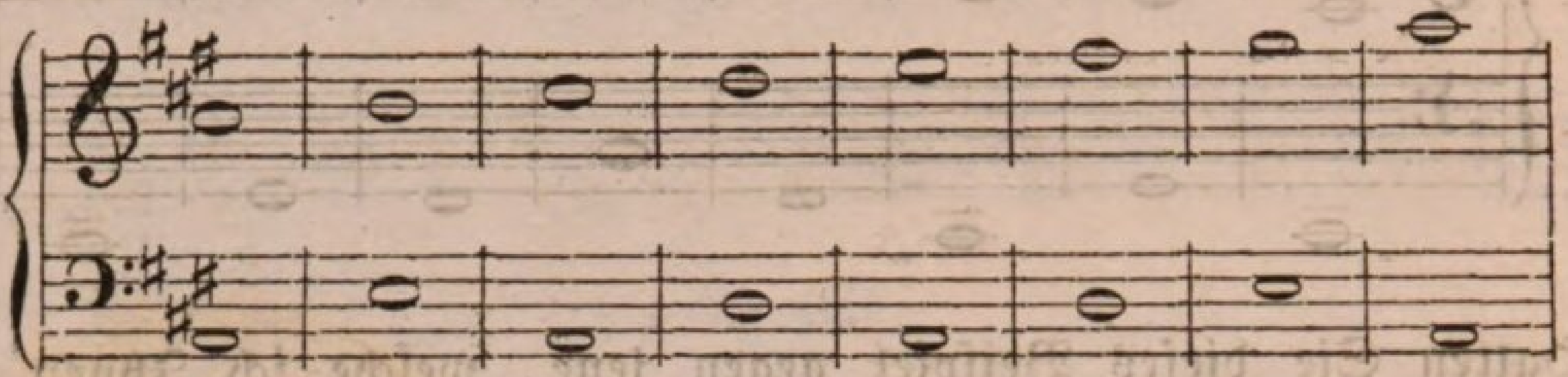
> Zum **erſten**, **dritten**, **fünften**, und **achten** Tone in der Leiter, alſo zu Prime, Terz, Quinte und Octav, kommt als Grundbaß immer der erſte Ton der Leiter, der auch **Tonica** heißt; zum **zweiten** und **ſiebenten** Tone, oder der Secunde und Septime, der fünfte Ton oder die **Dominante**; zum **vierten** und **ſechsten** Tone, oder der Quarte und **Sexte**, der vierte Ton oder die **Subdominante**.

Das iſt die **erſte** oder Grund-Norm; Ausnahmen und Abweichungen, welche von derſelben ſtatt finden können und in manchen Fällen oder beſonderen Umſtänden ſelbſt auch ſtattfinden müſſen, kommen hier noch nicht in Betracht. Später werden wir von ſelbſt darauf geführt werden. Hier mögen Ihnen ein Paar Beiſpiele vorerſt die Sache noch deutlicher und faßlicher machen:

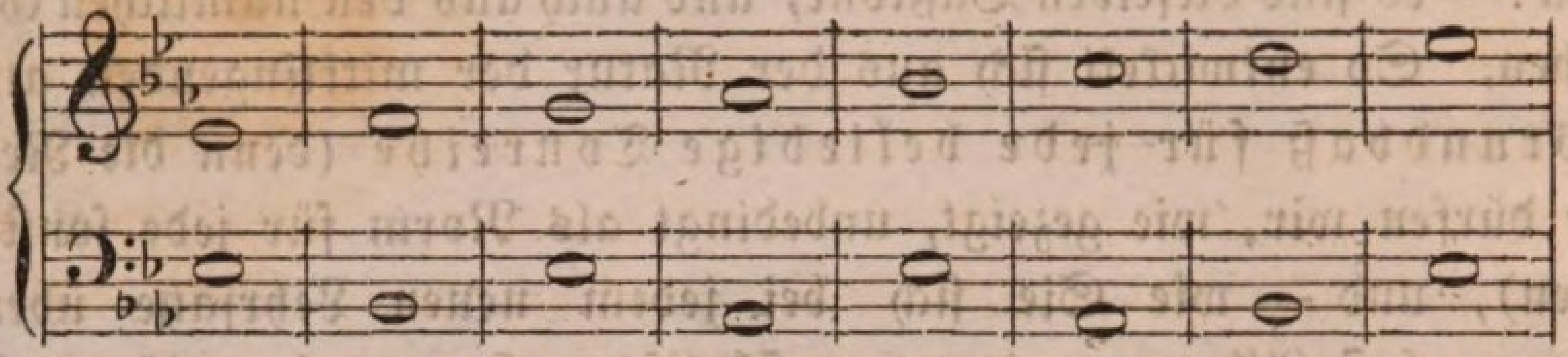
Leiter von G:



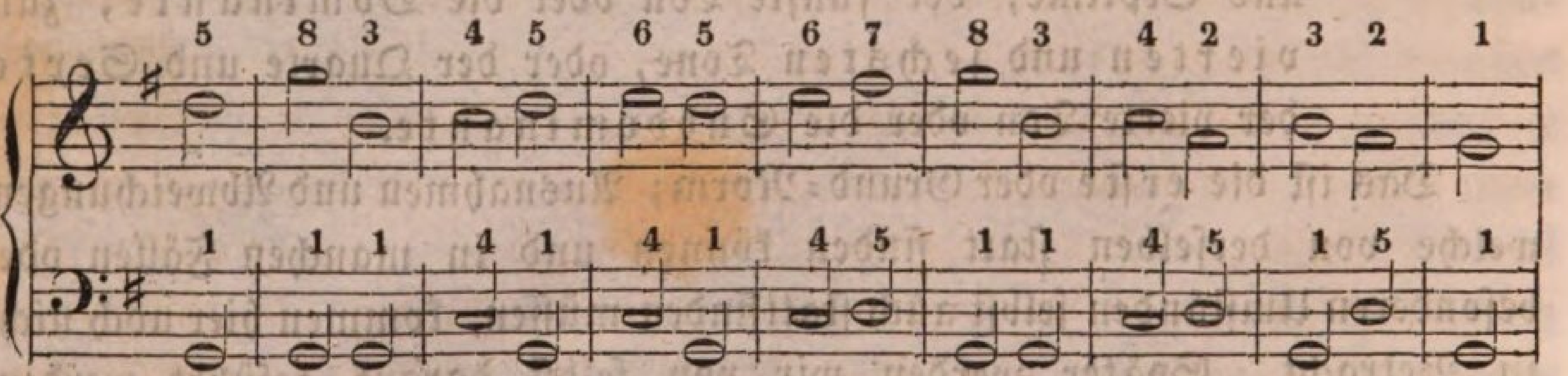
von A:



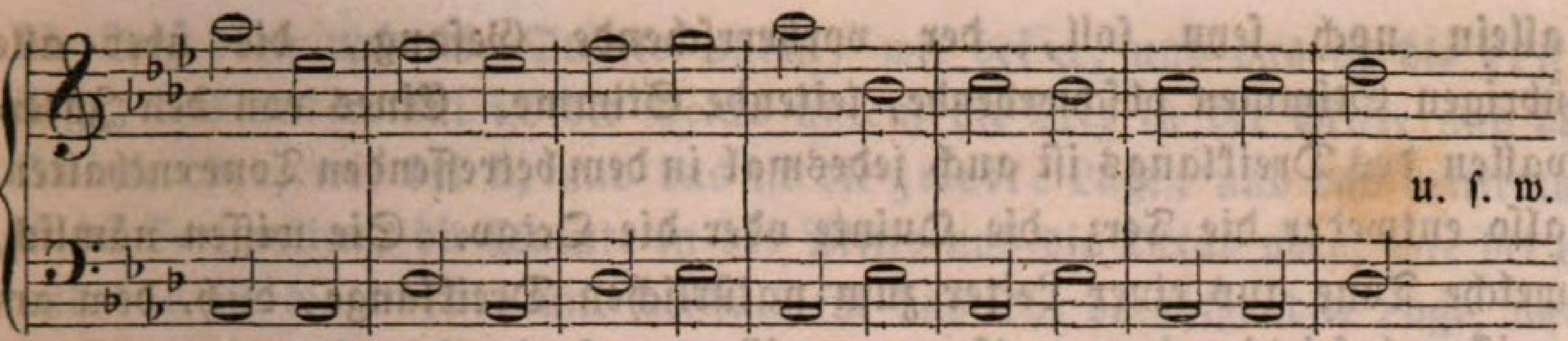
von Es:



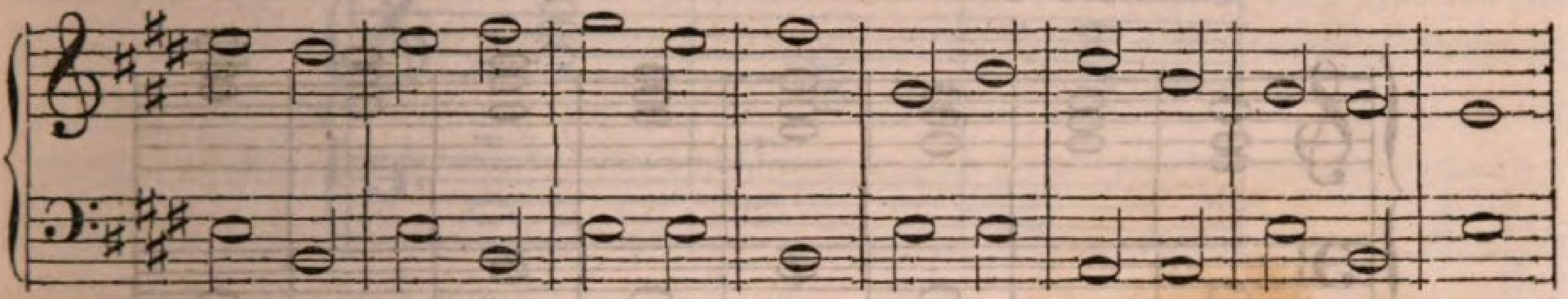
So immer fort, Sie mögen nehmen welche Leiter Sie wollen, das Verhältniß bleibt: zu 1, 3, 5 und 8=I, zu 2 und 7=V, und zu 4 und 6=IV. Auch wenn die Töne nicht leiterweis, ſondern in willkührlicher Melodie auf einander folgen, gilt die Regel. Wir wollen in folgendem Beiſpiele eine kurze beliebige Melodie aus G-Dur nehmen, und der Grundbaß zu dieſen Tönen iſt kein anderer als der darunter bemerkte:



Die Ziffern, welche ich über die Noten geſetzt habe, ſollen nichts Anderes, als Ihnen die Regel ſtets vergegenwärtigen; oben zeigen ſie nämlich an, der wievielſte Ton ein jeder der Melodientöne aus der Leiter von G iſt, und unten, der wievielſte Ton aus derſelben Leiter dazu als Grundbaß kommt. Noch ein anderes ſolches Beiſpiel in As:



Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Zeitwerth der Noten dabei gar nicht in Anſchlag kommt; ob ich die Beiſpiele in Viertels=, Achtels=, ganzen, halben oder noch anderen Noten ſchreibe, iſt einerlei, die Sache bleibt immer dieſelbe. Wollen Sie noch ein Beiſpiel, vielleicht aus E:



Weitere Beiſpiele werden aber wohl nicht nöthig ſeyn. Nehmen Sie bei ihren Uebungen irgend eine, jede beliebige Reihe von Tönen, und befolgen meine Regel, ſo können Sie niemals irren, werden immer den richtigen Grundbaß dazu finden. Wie geſagt unterliegt jene Regel noch manchen Zuſätzen und Ausnahmen, auch Abwechſelungen, je wie es die Umſtände gebieten; aber davon ſpäter.

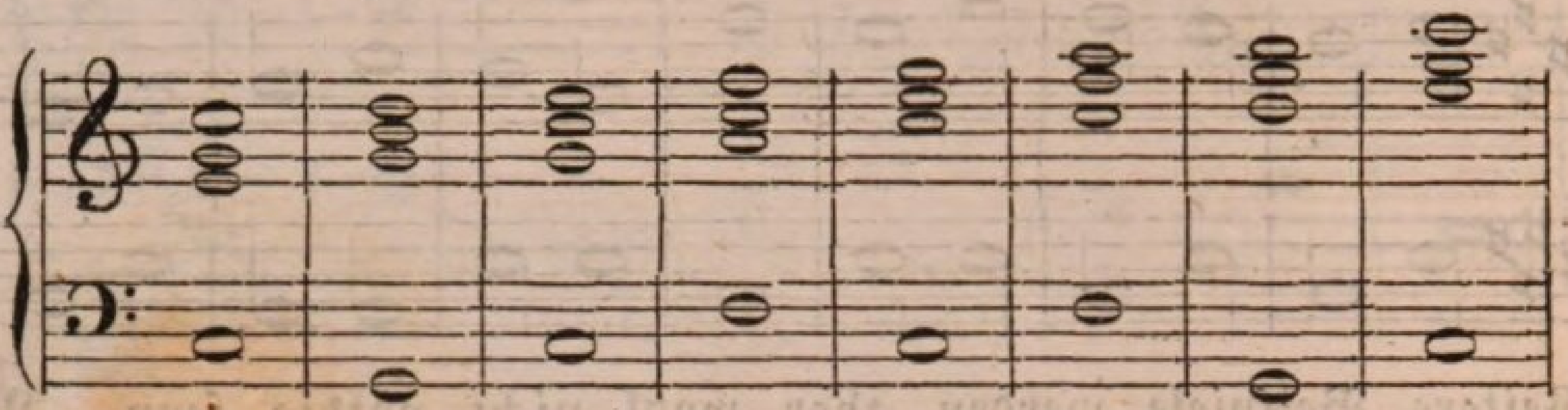
Wie man den Grundbaß zu einer gegebenen Melodie findet, hätten wir ſonach gelernt, und zwar nach demſelben Verhältniſſe, und in derſelben Weiſe, wie wir aus einem einzigen Grundtone verſchiedene andere ſogenannt mitklingende Töne herzuleiten wußten. Schreiten wir nun auch zu dem zweiten Punkte fort, und ſuchen

> die Harmonie zu gewinnen, welche die empfindliche Leere, die zwiſchen einer ſolchen Melodie und einem ſolchen Baſſe ſtatt findet, ausfüllt.

Wir kommen damit wiederum und zwar vornehmlich auf jenen zweiten Punkt. Alle Harmonie beſteht zunächſt und urſprünglich nur aus dem Dreiklange eines Grundtones.

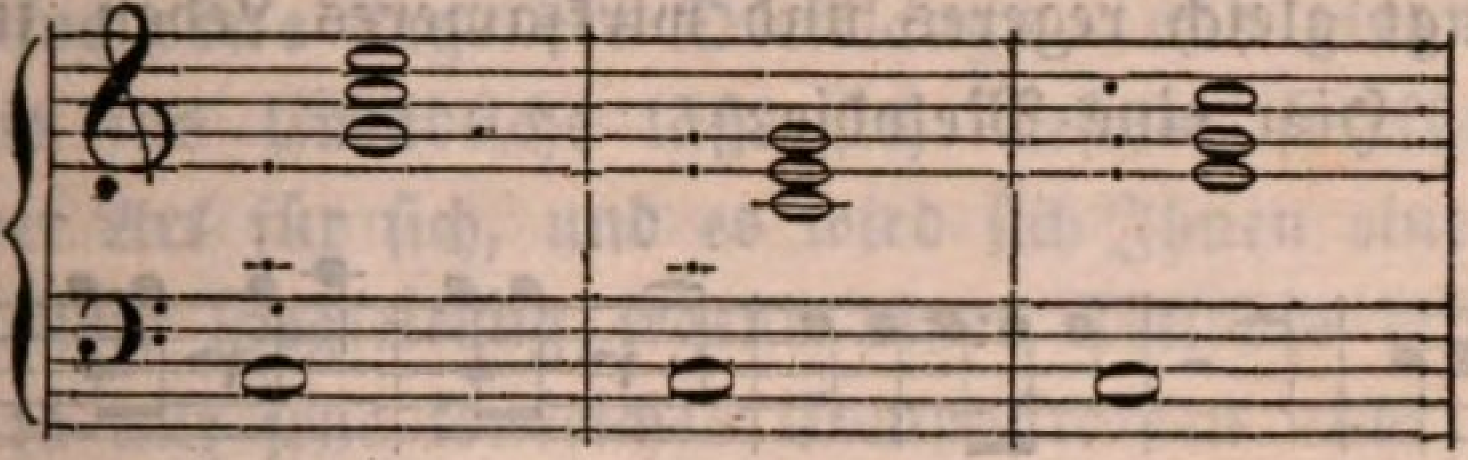
Haben wir nun die Grundbäſſe zu einer Melodie aufgefunden, ſo beſtimmen dieſe Grundbäſſe, die wir zugleich erkannten als die erzeugenden Grundtöne derjenigen Melodientöne, welche über ihnen liegen, auch die Harmonie oder, jenem Satze zu Folge, die Dreiklänge, welche Melodie und Baß näher mit einander verbinden; jeder Accord eines Baßtones nämlich muß unter die Note der Melodie geſetzt werden, ſonſt hörte die Melodie auf, das zu ſeyn, was ſie nach unſerem Sinne hier eigentlich

allein noch ſeyn ſoll, der vorherrſchende Geſang, die über alle übrigen Stimmen obſchwebende, leitende Stimme. Eines von den Intervallen des Dreiklangs iſt auch jedesmal in dem betreffenden Tone enthalten, alſo entweder die Terz, die Quinte oder die Octav. Sie wiſſen nämlich, welche Töne aus einer Leiter zum natürlichen Dreiklange, d. h. dem am meiſten befriedigenden, alſo am meiſten conſonirenden Accorde gehören? der dritte, fünfte und achte, oder von der Prime angefangen: der erſte, dritte und fünfte. Wir wollen, um dies zu üben, noch einmal die Tonleiter von C hinſchreiben, dann den Baß, wie zuvor, darunter ſetzen, und hierauf die Accorde zufügen; alſo:

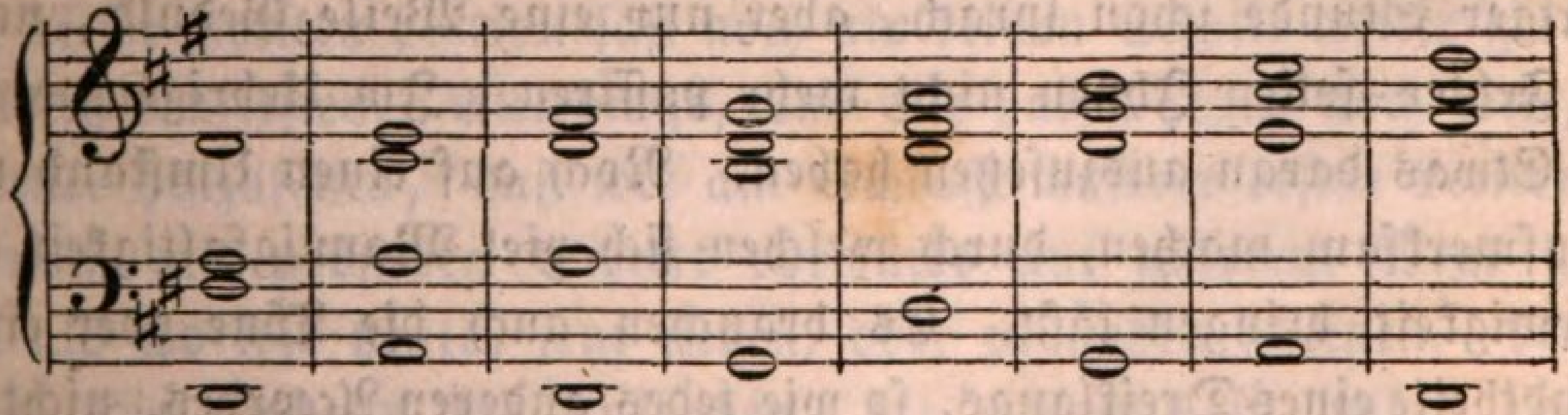


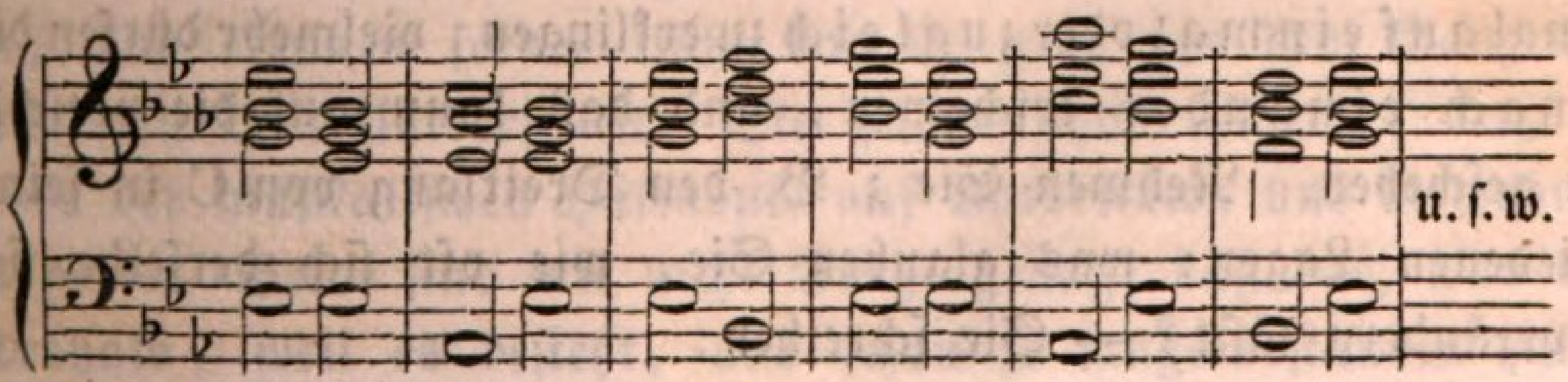
Der erſte Baßton iſt C, alſo mußte der Accord auch der Dreiklang von C ſeyn; der zweite Baßton iſt G, alſo die Harmonie auch g h d; der dritte Baßton wieder C, alſo die Harmonie auch wieder c e g u. ſ w. Indem ich Ihnen dieſes ſage, wird oder muß Ihnen auffallen, daß die Töne in den Accorden dieſes Beiſpiels nicht immer ſo auf einander folgen, weder von unten noch von oben, als ich ſie eben herzähle. Es kommt z. B. viermal der Dreiklang von C in dieſem Beiſpiele vor, aber nur zweimal in ganz gleicher Folge oder Stellung der Töne über einander. Das erſtemal heißt er, von unten nach oben gezählt, e g c, das zweitemal g c e, das drittemal c e g. So iſt es auch mit den übrigen Accorden. Der Dreiklang von G kommt zweimal vor, einmal aber heißt er g h d, und das anderemal d g h; der über F heißt einmal a c f, und das anderemal c f a. Es ſind immer dieſelben Töne und Intervalle, allein — in einer verſchiedenen Lage. Das iſt denn ſchon wieder eine neue Erfahrung, die wir machen: ein jeder Accord kann in verſchiedenen Lagen erſcheinen, ohne die äußere Natur ſeiner Tonbeſtandtheile zu verändern. So unbedeutend als die Sache ſcheint, iſt ſie doch von der höchſten Wichtigkeit, indem ſich ſpäter die Verſetzung der Accorde darauf gründet. Thun wir vor der Hand, als kennten wir noch gar keinen Accord weiter denn den Dreiklang. Dieſer läßt ſich, wie wir ſchon aus obigem Beiſpiele erſehen, auf drei verſchiedene Weiſen über ſeinem Baſſe geben, welche man ſeine Lagen nennt. Einmal iſt, wenn wir uns nach der Folge der mitklingenden Töne richten,

die Terz oben und die Quinte unten, wie bei a, und das iſt die *erſte* Lage; das anderemal iſt die Octav unten, die Terz in der Mitte und die Quinte oben, wie bei b, und das iſt die *zweite* Lage; und das drittemal iſt die Terz unten, die Quinte in der Mitte und die Octav oben, wie bei c, und das iſt die *dritte* und deshalb für das Ohr beruhigendſte Lage, weil die Octav die oberſte Stimme oder Melodie hat, und in dem Vorherrſchen dieſer alſo die beſtimmteſte Conſonanz, eine vollkommene Einheit in der Wahrnehmung entſteht:

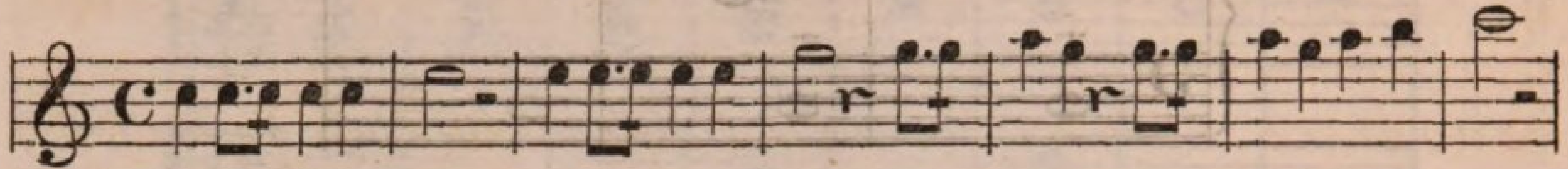


Wie Sie ſehen, bleiben die Töne immer dieſelben: c e g, aber ſie ſtehen immer in einem anderen Verhältniſſe zu einander, ohne übrigens ſich ſo weit von einander zu entfernen, daß noch ein vierter, ebenfalls zu dieſem Accorde gehöriger Ton dazwiſchen Platz hätte. Das erſtemal bildet die Octav zur Quinte des Grundtones die Quarte (g-c), das zweitemal die Quinte (c-g), und das drittemal zu dieſem Tone zwar wieder die Quarte, aber zur Terz des Grundtones die Sexte (e-c), während ſie früher zu derſelben beidemale eine Terz ausmachte. So wie mit dem Dreiklange von C, ſo verhält es ſich natürlich auch mit jedem andern Dreiklange, was Sie augenblicklich finden werden, wenn wir noch einmal um einen Schritt zurückgehen, und entweder ein Paar andere Leitern oder ſonſtige Melodien mit ihren Grundbäſſen und den darauf geſtützten Accorden verſehen. Wir verfahren dabei wie vorhin:

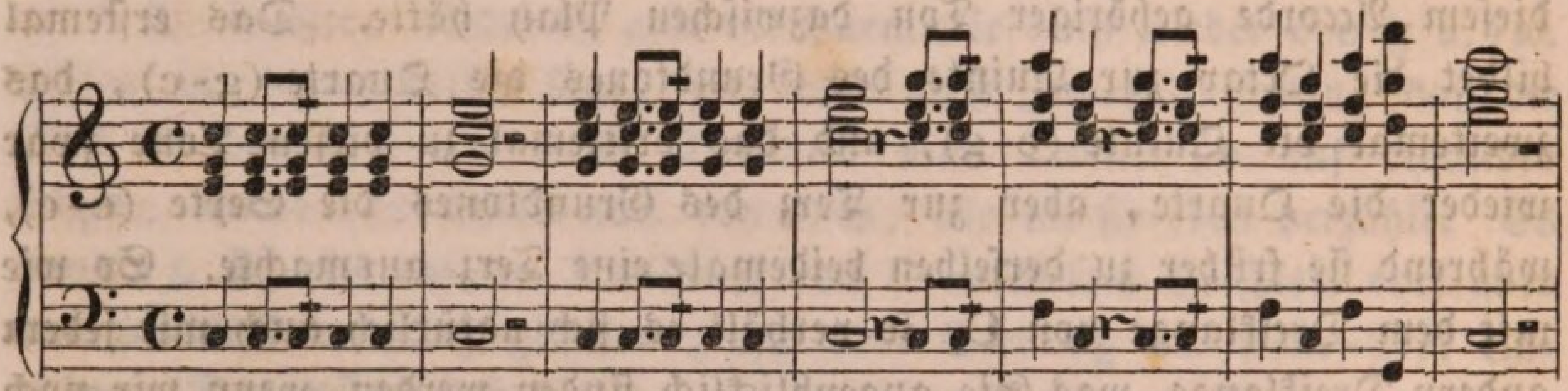




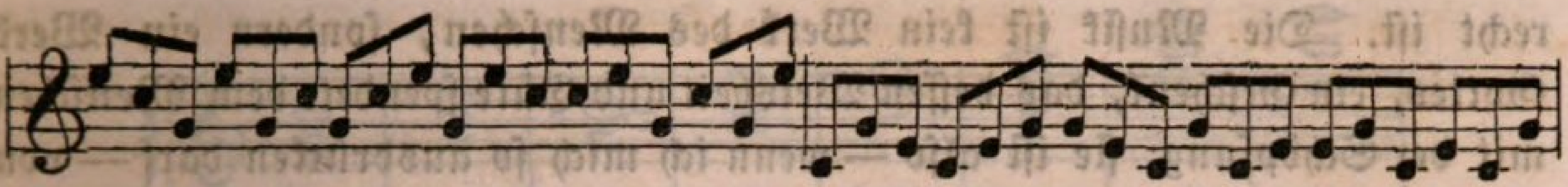
Nicht wahr, wenn Sie ſo ein Beiſpiel hören, das klingt ſehr nackt, ſehr ſteif, unbeholfen, und — ſagen Sie es nur gerade heraus — langweilig, gar nicht muſikaliſch? — Sie haben Recht. Aber was man gleichwohl, wenn man auch noch gar weiter Nichts als den bloßen Grundbaß und ſeine Accorde zu einer Melodie zu ſetzen verſteht, wie *wir* jetzt, — was man gleichwohl mit einer ſolch' einfachen Harmonie, als der Dreiklang iſt, nicht Alles ſchon machen kann! — Es iſt erſtaunlich! — Die Accorde brauchen ja nicht immer in ſo genau abgemeſſen gleichen Schritten auf einander zu folgen, wie in den obigen Beiſpielen: Mannigfaltigkeit des Rhythmus bringt gleich regeres und wirkſameres Leben in den ſcheinbar todten Körper. Hier eine Melodie:



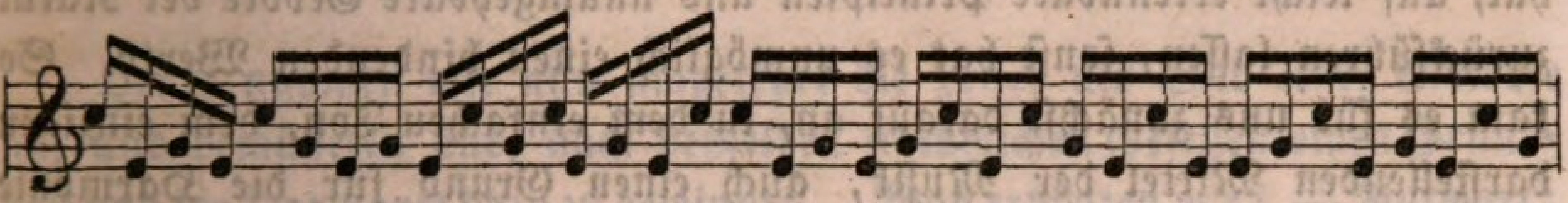
Setzen Sie einmal dazu, was Sie bis jetzt gelernt haben: Grundbaß und Harmonie, nicht weiter als nach Ihren jetzigen Kräften. Was kommt zum Vorſchein?



Ihr heiterer Blick ſagt es mir: das gefällt Ihnen ſchon beſſer. Zwiſchen den beiden vorletzten Accorden hat ſich zwar ein Fehler eingeſchlichen, die böſen Quinten und Octaven ſind wieder da, von denen ich in voriger Stunde ſchon ſprach, aber nur eine Weile Geduld, und auch ſolche Fehler ſollen Ihnen nicht mehr paſſiren. Im Uebrigen wird Niemand Etwas daran auszuſetzen haben. Noch auf einen Umſtand will ich Sie aufmerkſam machen, durch welchen ſich viel Mannigfaltigkeit in jene Einförmigkeit bringen läßt. Es brauchen auch die Töne oder einzelnen Beſtandtheile eines Dreiklangs, ſo wie jedes anderen Accordes, nicht gerade jedesmal *auf einmal* oder *zugleich* zu erklingen; vielmehr dürfen dieſelben auch *nach einander* erſcheinen, und das kann auf die verſchiedenſte Weiſe geſchehen. Nehmen Sie z. B. den Dreiklang von C in ſeinen drei verſchiedenen Lagen: was glauben Sie, wie oft ſich derſelbe figuriren oder verändern läßt? — Sie ſchreiben:



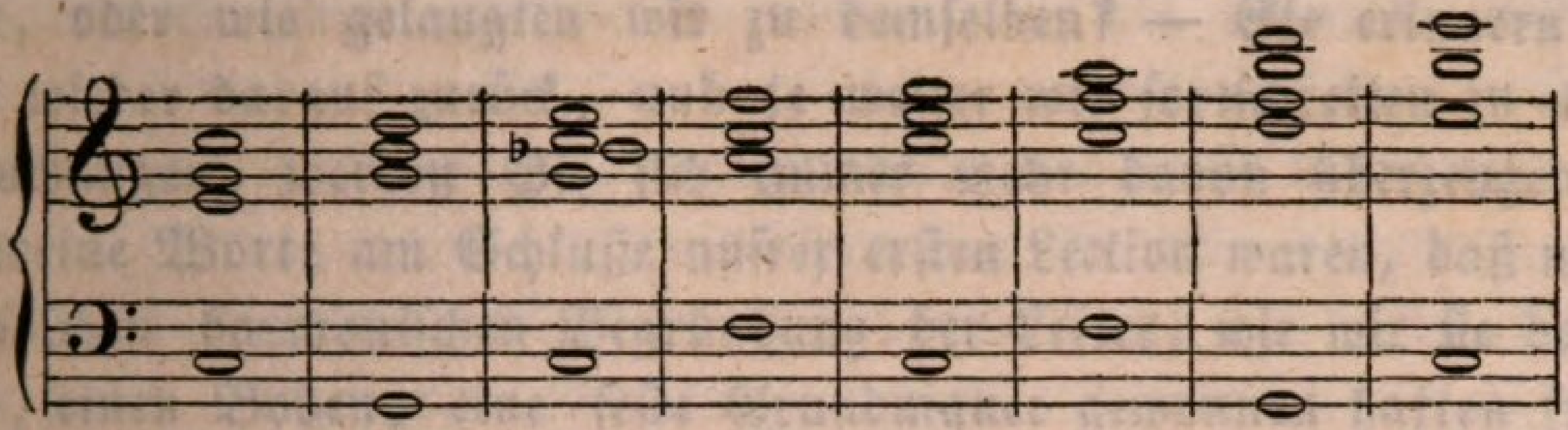
und in gleicher Weiſe die dritte Lage. Jetzt ſehen Sie aber nur einmal folgenden Verſuch an:



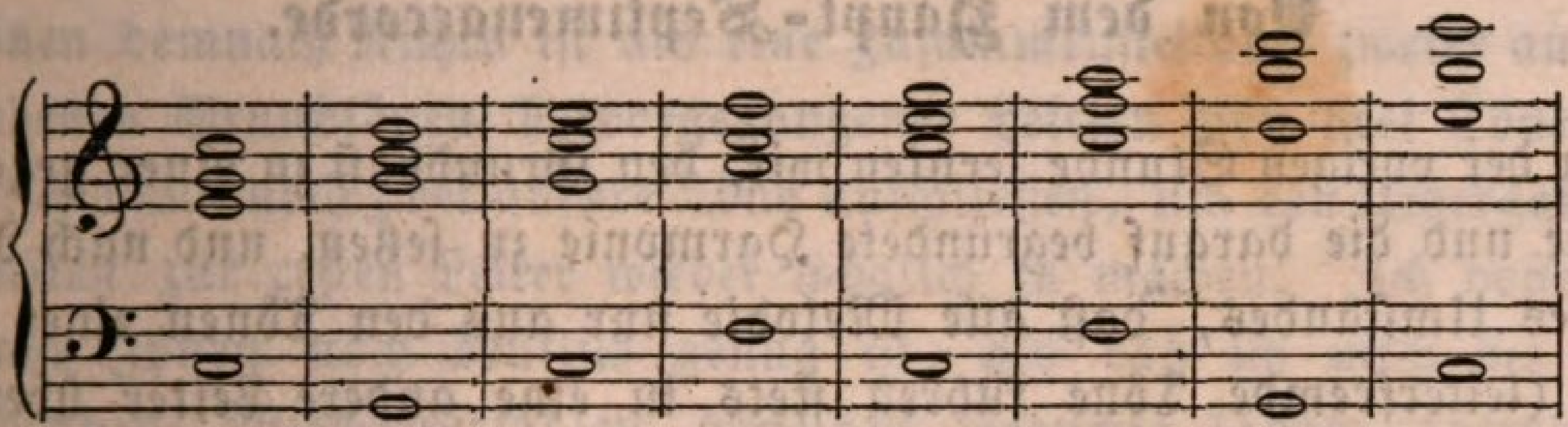
und das iſt blos eine Lage des Dreiklangs, und eine einzige Art der Figuration; bis ins Unendliche läßt ſich dieſelbe fortführen. Machen Sie Verſuche der Art für ſich, und es wird ſich Ihnen eine unerſchöpfliche Quelle für variirte Begleitung irgend einer Melodie eröffnen. Etwas Weiteres ſind ja alle jene tonreichen Compoſitionen nicht, als melodiſche Figurirungen einfacher Grundaccorde. Dieſe bleiben dabei immer dieſelben. Der geringſte Verſtoß gegen ihre Wahrheit, und der Satz, die Compoſition iſt auch falſch. Laſſen Sie mich daher, wenn ich Ihnen durch Beiſpiele Etwas zu erläutern oder zu verdeutlichen ſuche, immer bei jenen einfachen Accorden und ihrem ſteifen Aufeinanderfolgen beharren: dem rohen Stoff ein gefälligeres Kleid umhangen, iſt dann nicht die ſchwierigſte unter unſeren Aufgaben.

Und damit, glaube ich, kann ich auch unſere diesmalige Betrachtung ſchließen. Ich darf hoffen, daß Ihnen von alle dem, was ich ſagte, Nichts undeutlich geblieben iſt. Es ward Ihnen ſchon leichter, und muß Ihnen auch ſchon leichter geworden ſeyn, nicht allein mich, ſondern auch die Sachen zu verſtehen. Daher fällt auch der Vorwurf ganz weg, den Sie jetzt vielleicht mir zu machen geneigt ſeyn möchten, der Vorwurf nämlich, daß, wenn Sie einen Vergleich unter den Beiſpielen anſtellen, wir in dieſer zweiten Lection faſt noch um keinen Schritt weiter gekommen ſind als in der erſten. Allerdings, und Sie haben ſogar noch recht, wenn Sie ferner hinzuſetzen, daß wir am Schluſſe unſerer erſten Lection ſelbſt einen noch viel größeren Schritt vorwärts auf unſerem Wege gemacht hatten als wo wir heute, jetzt ſtehen, oder zu ſtehen ſcheinen. Nur verwechſeln Sie alsdann die Aufgaben, die wir uns in beiden Lectionen ſtellten, und trennen ferner nicht das Einzelne von dem Ganzen, das Specielle von dem Univerſellen. Sie haben ſchon bemerkt, daß ich bei der Lehre der muſikaliſchen Harmonie auf Autoritäten und Gewohnheiten Nichts halte. Beide ſind mir nicht Bürge genug, daß das, was beſteht, eben deshalb, weil es beſteht, und ſchon ſo lange beſtanden hat, auch

recht iſt. Die Muſik iſt kein Werk des Menſchen, ſondern ein Werk Gottes, ein Geſchenk, das deſſen Weisheit und Güte ſpendete dem Menſchen mit der Schöpfung; ſie iſt alſo — wenn ich mich ſo ausdrücken darf — von Haus aus begründet in der Natur, und es muß ſich daher auch Alles, was das Anſehen und die Geſtalt eines Syſtems oder Geſetzes in ihr gewonnen hat, auf leicht erkennbare Principien und unumgehbare Gebote der Natur zurückführen laſſen, ſonſt hat es unmöglich einen bindenden Werth. So kam es für uns zunächſt darauf an, in dem einfacheu Ton, dem einzigen darſtellenden Mittel der Muſik, auch einen Grund für die Harmonie aufzufinden. Wir fanden ihn, denn hätten wir ihn nicht gefunden, ſo wäre die Frage entſtanden, ob überhaupt die Muſik einer harmoniſchen Behandlung bedürfe, um ihrem Zwecke, Sprache der Seele zu ſeyn, zu entſprechen? — Der Grund durfte dann aber auch ein nicht blos wahrſcheinlicher oder anleitender ſeyn, ſondern mußte ganz beſtimmt uns auf die Wirkungen hinführen und dieſe erkennen laſſen in wenigſtens den weſentlichſten Theilen, aus welchen unſer ganzes muſikaliſches und namentlich harmoniſche Syſtem beſteht. Es war alſo unvermeidlich, daß wir bei ſolcher Forſchung ſchon auf ein gewiſſes Verhältniß der Accorde unter einander, ihre Bindung durch Septime ꝛc. ſtießen, und ſagte ich Ihnen nicht am Schluße der vorigen Betrachtung auch, daß Sie einen tieferen Blick in das Weſen der muſikaliſchen Harmonie gethan hätten, als Sie vielleicht glaubten? — Mitten in ihrem großen Gebäude ſtanden Sie, ohne es zu wiſſen. Das iſt ja aber auch der große Gewinn, den wir von unſerem Verfahren haben. Konnten wir auf ſo einfach natürlichem Wege, mit Hülfe eines einzigen Tones dahin gelangen, ſo muß Alles, was wir Einzelnes ferner darauf erblicken und finden, auch wahr, muß gut ſeyn. Und mit Betracht dieſes Einzelnen haben wir jetzt angefangen. Scheint Ihnen ein Rückweg damit geſchehen, d. h. ſind wir, ungeachtet wir ſchon von einem poſitiven Standpunkte, nämlich der Leiter und Melodie, ausgingen, ziemlich wieder zu dem ganz gleichen Reſultate gelangt, welches zum Vorſchein kam, als wir nur nach dieſem poſitiven Standpunkte, die Leiter mit ihrer Harmonie zu gewinnen, trachteten, ſo iſt dies ja der beſte Beweis für die Richtigkeit des Weges, den wir einſchlugen. Können wir nicht auf dieſelbe Weiſe Waſſer in den Brunnen tragen, auf welche wir ſolches daraus ſchöpften, ſo ſchöpften wir es ſicher nicht auf die rechte Weiſe daraus. In unſerer erſten Lection ſuchten wir, aus der Natur des einigen Tones die diatoniſche Tonleiter, auf welche unſer ganzes Tonſyſtem ſich gründet, ſammt ihren Bäſſen und ihrer Harmonie zu entwickeln; wir erhielten als Schema für alle Fälle:



Heute nahmen wir nun umgekehrt die Leiter als Bild einer Melodie an, und bemüheten uns, nach denſelben natürlichen Geſetzen einen Grundbaß und die Harmonie dazu zu gewinnen. Was erhielten wir? — Antwort:

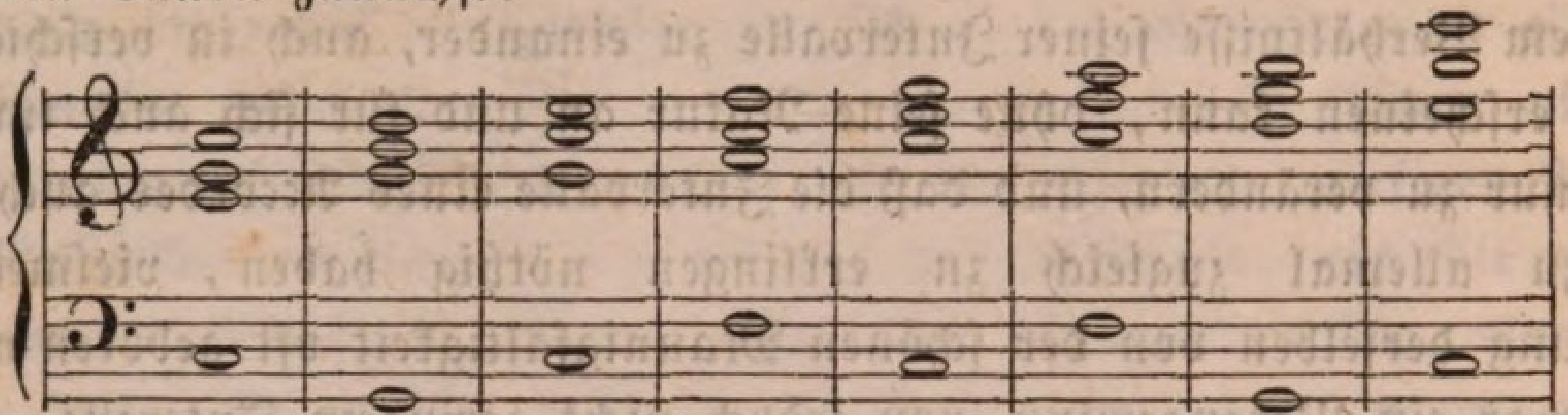


Die Erfahrung, welche wir noch dabei machten, daß ein Accord, je nach dem Verhältniſſe ſeiner Intervalle zu einander, auch in verſchiedenen Lagen erſcheinen kann, ohne ſeine Natur an und für ſich auch im mindeſten nur zu verändern, und daß die Intervalle eines Accordes auch nicht geradezu allemal zugleich zu erklingen nöthig haben, vielmehr die Trennung derſelben von der ſchönen Mannigfaltigkeit oft geboten werden kann, war ein Nebengewinn, von jedoch nicht geringem Intereſſe, indem er eine überraſchende Ausſicht öffnete auf das herrliche Gebiet der eigentlichen Compoſition. Nun halten Sie freilich jene beiden Reſultats-Beiſpiele gegen einander, und finden die Abweichung, daß in dem erſteren im dritten und ſiebenten Accorde außer dem Dreiklange noch ein Intervall enthalten iſt, das ſich zum Grundbaſſe verhält wie 7 zu 1, oder mit anderen Worten: die Septime von dieſem bildet, im zweiten Beiſpiele aber nirgends zum Vorſchein gekommen iſt. Vergeſſen Sie dieſe Wahrnehmung nicht; unſere folgende Betrachtung ſoll ſich unmittelbar daran ſchließen.

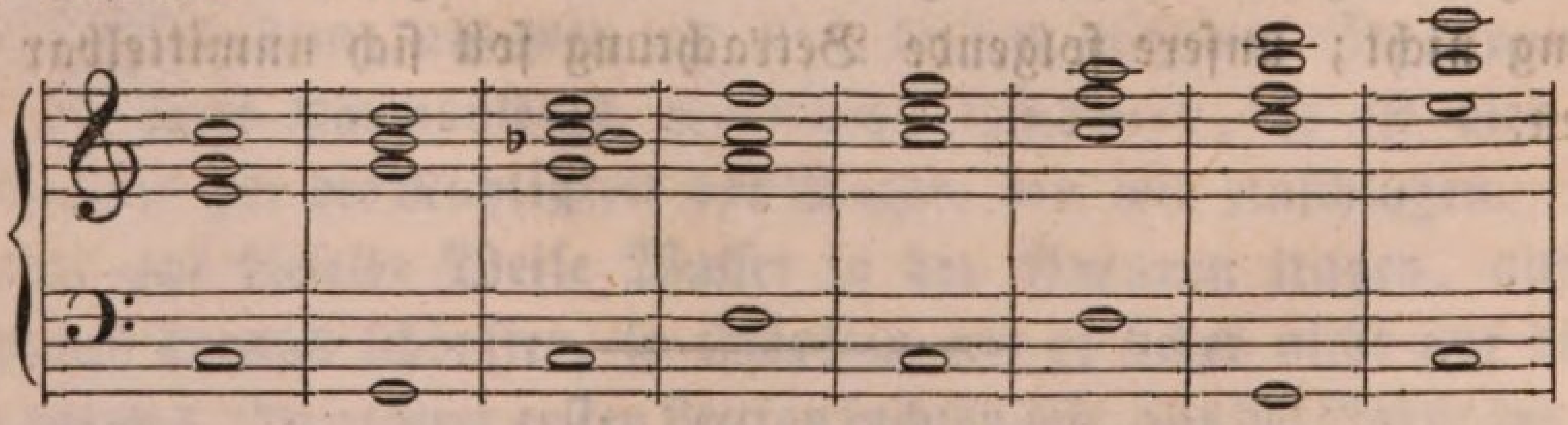
Dritte Lection.

Von dem Haupt-Septimenaccorde.

In der vorigen Stunde lernten wir, den Grundbaß zu einer gegebenen Melodie und die darauf begründete Harmonie zu ſetzen, und nach Maaßgabe des Umſtandes, daß alle Melodie nur aus den Tönen einer Leiter beſteht (leiterfremde Töne führen ſtets in eine andere Leiter über oder ſind blos vorübergehende Erſcheinungen), fanden wir als gewiſſermaßen regelnden Canon zunächſt:



Als ich Ihnen am Schluſſe der Lection, zum Zwecke der Recapitulation, dieſes Beiſpiel noch einmal vorführte, wandten Sie mir ganz richtig ein, daß daſſelbe nicht vollkommen übereinſtimme mit dem Schema, welches wir gewannen, als wir in der erſten Lection aus der Natur eines einzigen Tones, als dem erſten und einzigen muſikaliſchen Elemente, die Formen der Leiter und ihre harmoniſchen Verhältniſſe zu entwickeln ſuchten. Dieſes Schema lautete:



Der einzige Unterſchied indeſſen, welcher zwiſchen den beiden Leitern beſteht, iſt, daß hier im dritten und ſiebenten Accorde ein vierter Ton enthalten iſt, welcher oben fehlt, und warum mußte derſelbe eingeführt

werden, oder wie gelangten wir zu demſelben? — Sie erinnern — ich komme wieder darauf zurück, und je weiter wir fortſchreiten in unſeren Unterſuchungen, werden Sie ſich immer mehr davon überzeugen, wie wahr meine Worte am Schluße unſrer erſten Lection waren, daß wir mit einer ſolchen harmoniſchen Begründung der Leiter, wie wir ſie dort anſtellten, einen Boden, eine feſte Grundmauer gewonnen hatten für den ganzen ungeheuren, coloſſalen Palaſt, als welcher das Gebäude der muſikaliſchen Harmonie erſcheint — Sie erinnern alſo, daß ſich aus der Natur und Folge der mitklingenden Töne ergab, daß eine Tonleiter urſprünglich nur aus drei Tönen beſteht, und unſere eigentliche diatoniſche Leiter von acht Tönen demnach Nichts iſt als eine Zuſammenſtellung zweier aus zwei verſchiedenen Grundtönen hervorgegangener Leitern von drei Tönen, an welche ſich dann noch zwei andere Töne anſchließen, um den Uebergang von der zweiten zur erſten Leiter wieder möglich zu machen. Ich hoffe, daß die Sache Ihnen noch deutlich genug iſt, als daß ich mich bei einem zeitraubenden Wiederaufzählen derſelben brauchte länger aufzuhalten. Genug mit dem dritten Tone unſerer gewöhnlichen Tonleiter iſt die erſte urſprüngliche Leiter derſelben zu Ende, und mit dem vierten Tone beginnt eine neue ſolche urſprüngliche Leiter, die aber ſchon mit dem ſechsten, ihrem dritten Tone wieder ſchließt, und der ſiebente Ton dient lediglich nur dazu, um zu dem achten, der die identiſche Octav von dem erſten Tone oder der Prime iſt, folgerecht zu gelangen. Nun konnte aber die Verbindung zweier auf verſchiedenen Grundtönen beruhender Leitern nicht ſo unmittelbar geſchehen, ſondern es mußte ein Ton vorhanden ſeyn, der eine Neigung, ein Streben nach der folgenden Leiter in uns erregte. Das war allerdings ſchon die zu oberſt liegende Terz, welche ein unwiderſtehliches Verlangen in ihrem Klange hegt, nach dem gleich darüber liegenden Halbtone fortzuſchreiten (e nach f, h nach c); jedoch wirkte dies Verlangen weniger befriedigend auf die H a r m o n i e als die M e l o d i e, und in der Fortſchreitung von einer urſprünglichen Leiter zur andern, in ihrer jetzigen harmoniſchen Geſtalt, lag noch wenig oder gar nichts vollkommen Beruhigendes für unſer Gefühl. Dieſes ward erſt erreicht, als ſich mit jener Terz auch derjenige Ton in der Reihe der mitklingenden Töne verband, der zugleich rückwärts auf die neue Tonreihe oder urſprüngliche Leiter von drei Tönen einwirkte, d. h. ein Streben, zu derſelben überzugehen, zeigte, und das war — dieſe Septime (b und f), oder derjenige Ton, welcher zu dem Grundbaſſe, über welchem er jetzt erklingt und von welchem er auch als mitklingender Ton erzeugt ward, die Septime ausmacht, und da er das weſentlichſte Intervall, ſowohl hinſichtlich ſeines

äußeren Vorklanges als ſeiner innern Bedeutung nach, in dem Accorde iſt, dieſem auch den Namen giebt.

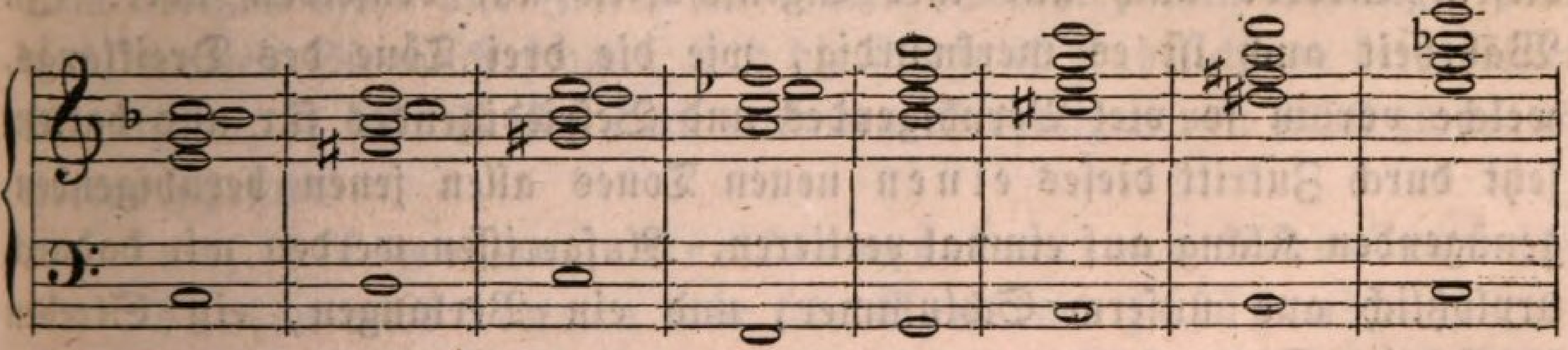
Wir haben einen neuen Accord außer dem gewöhnlichen Dreiklange gewonnen — den Septimenaccord.

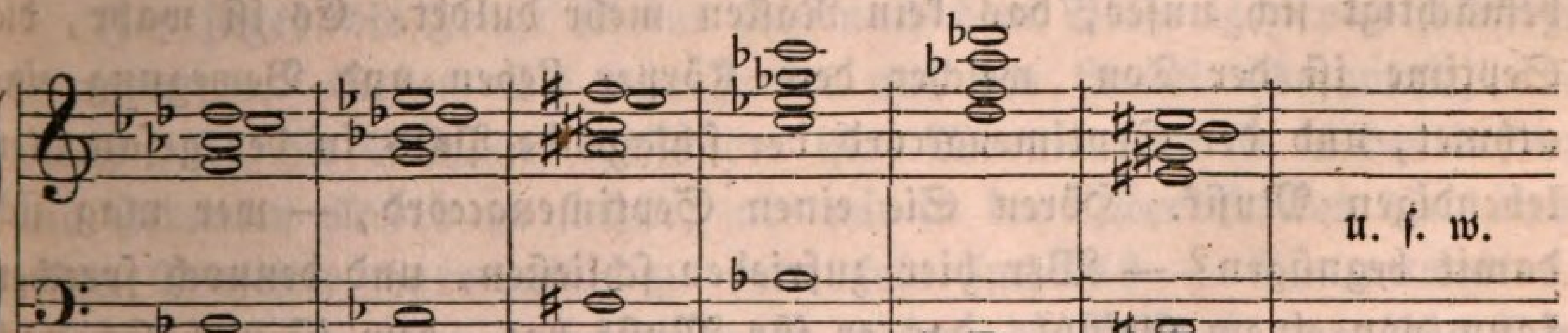
Betrachten wir die Natur deſſelben aber noch näher. Die Septime ſelbſt, um ſchicklicherweiſe bei dem Intervall anzufangen, durch welches der Accord gebildet ward, iſt nicht etwa der ſiebente Ton in der Leiter des Grundtones, ſondern der ſiebente Ton in der Reihe der mitklingenden Töne dieſes Grundtones. Der ſiebente Ton in der Leiter von C iſt h, von G-fis, von D-cis, von F-e, von E-dis ꝛc., das wiſſen Sie ja; aber der ſiebente Ton in der Reihe der mitklingenden Töne von C iſt b, in der von G-f, von D-c, von F-es, von E-d, von A-g, von H-a, von Es-des u. ſ. w.; und dieſer ſiebente Ton iſt es alſo auch nur, welcher einen vollkommen befriedigenden Uebergang von ſeinem Grundtone zu der Harmonie bewirken kann, und daher gewöhnlich Hauptſeptime heißt. Es iſt die Septime, über welche Göthe ſich einſt von der naiven Bettina ſchreiben ließ. Laſſen Sie ſich die Stelle vorleſen aus dem Briefwechſel, den Göthe mit dieſem ganz allerliebſten Kinde führte. Sie lautet: „Die Sept iſt der göttliche Führer, Vermittler der ſinnlichen Natur mit der himmliſchen; iſt überſinnlich, führt in die Geiſterwelt, und hat Fleiſch und Bein angenommen, um den Geiſt vom Fleiſch zu befreien, iſt zum Tone geworden, um den Tönen Geiſt zu geben, und wenn ſie nicht wäre, würden alle Töne in der Vorhalle ſitzen bleiben", u. ſ. w. In der That, ohne dieſe Sept wäre es uns gar nicht möglich, auf eine das Gefühl und Ohr nicht beleidigende Weiſe von einer Leiter zur andern und ſomit von einer Tonart zur andern überzugehen. Und dieſen Charakter theilt ſie dem ganzen Accorde mit, in welchem ſie erſcheint, und ihm daher auch den Namen giebt. Sollte es Ihnen vielleicht noch nicht geläufig genug ſeyn, von jedem Grundtone dieſen ſiebenten ſeiner mitklingenden Töne zu wiſſen und zu finden, ſo will ich Ihnen ein Mittel und Zeichen angeben, woran Sie ihn augenblicklich und leicht erkennen können: er liegt jedesmal um einen ganzen Ton unter der Octave des Grundtones. Laſſen Sie uns hiernach einmal die ganze Scala chromatiſch durchgehen, und Sie ſollen mir bei jedem Tone die Hauptſeptime deſſelben nennen. Alſo dieſe Septime von C iſt b, von Cis-h, von Des-ces oder h, von D-c, von Dis-cis und von Es-des, von E-d, von F-es, von Fis-e und von Ges (was daſſelbe iſt)-fes, von G-f, von Gis oder As-fis oder ges, von A-g, von Ais oder B-gis oder as, und von H endlich — a. Die Leiter oder Tonart aber, zu

welcher dieſe Septime auf ſolch' befriedigende Weiſe überführt, iſt nicht willkührlich, ſondern nur die, zu welcher ſie nach der Natur der mitklingenden Töne ein wirkliches Verlangen hat, alſo — zu der Leiter desjenigen Grundtones, von welcher der Grundton der Septime die Quinte oder vollkommenſte Conſonanz außer der Octave ausmacht, die daher auch Dominante heißt. Der Satz iſt alſo richtig, den ich ſchon in meinem erſten Vortrage aufſtellte, daß

> ein befriedigender Uebergang aus einer Tonart in die andere oder einer Grundleiter in die andere nur geſchehen kann mittelſt der Hauptſeptime in dem Dreiklange oder natürlichen Accorde über der Dominante desjenigen Grundtones oder derjenigen Tonart, zu welcher man übergehen will.

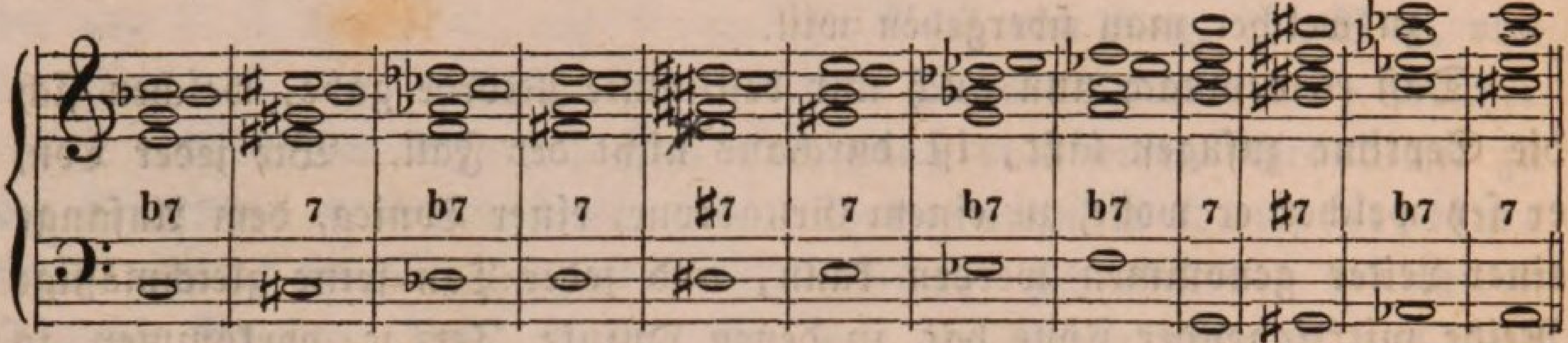
Daß es demnach nun auch nur beſtimmte Accorde gäbe, welchen ſich die Septime zufügen läßt, iſt durchaus nicht der Fall. Wie jeder Ton, er ſey welcher er wolle, zu einem Grundtone, einer Tonica, dem Anfange einer Leiter genommen werden kann, und jeder Ton ſeine gleichmäßige Reihe mitklingender Töne hat, in denen Quinte, Terz ꝛc. vorkommen, ſo kann jeder Ton auch als Dominante irgend eines anderen Grundtones dienen, und dieſe Hauptſeptime läßt ſich ſomit ohne Weiteres jedem Dreiklange, als der urſprünglichen Harmonie eines Grundtones, zufügen.





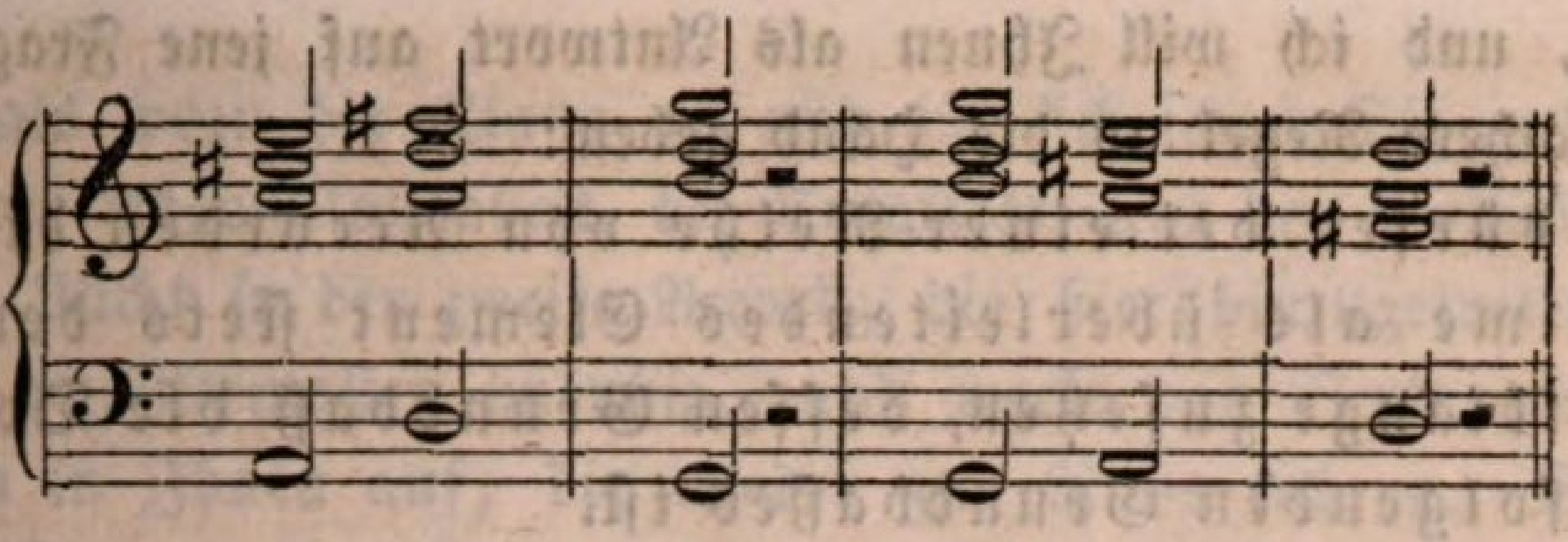
Das ſind lauter Septimenaccorde mit unſrer Hauptſeptime. Wir wollen, wo ſolche ins Künftige in unſeren Beiſpielen vorkommen, dieſelben immer mit einer 7 über oder unter dem Baße bezeichnen, welches über oder unter durchaus gleichgültig iſt. Man deutet nämlich die Intervalle, welche ein Accord außer dem Dreiklange oder den zu dieſen gehörigen Tönen (vom Baße aus gerechnet) enthält, in der ſogenannten General-

baßſchrift gern mit Ziffern an. Der Dreiklang wird nicht durch ſolche Ziffern angezeigt, weil er — wie oft geſagt — die eigentliche, urſprünglichſte Harmonie iſt. Kommen die Töne in einer anderen Größe, als ſie in der Leiter des Grundtones oder in der ſogenannten Vorzeichnung einer Tonart enthalten ſind, zum Vorſchein, ſo muß dies ebenfalls auch mit der Ziffer angedeutet werden, indem man derſelben nämlich entweder ein Kreuz (♯) oder b vorſetzt oder endlich ein Auflöſungszeichen, ſogenanntes Bequadrat (♮), je nachdem es die Umſtände mit ſich bringen. Nehmen wir alſo an, daß alle obige Septimenaccorde in einem Tonſtücke aus C vorkommen, und wir wollten die Septime durch Ziffern über dem Baſſe andeuten, ſo müßte dies auf folgende Weiſe geſchehen:

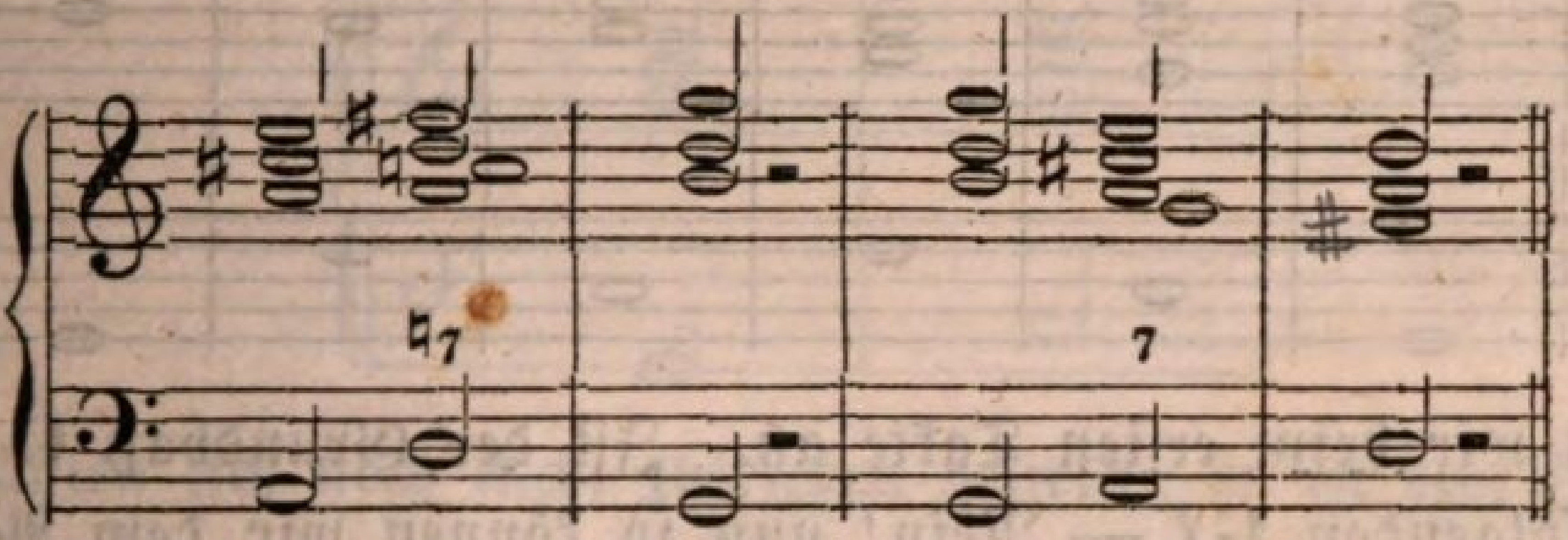


So viel über das Intervall, dieſe Septime, für ſich, wenigſtens hier vor der Hand, und gehen wir zur Betrachtung des Septimenaccords als ſolchen über.

Ich ſagte vorhin, die Septime trägt als weſentlichſtes Intervall in dieſem Accorde auch alle ihre Eigenſchaften auf denſelben über. In Wahrheit auch iſt es merkwürdig, wie die drei Töne des Dreiklangs, welche vorhin ſo viel Beruhigendes und Befriedigendes für uns hatten, jetzt durch Zutritt dieſes einen neuen Tones allen jenen beruhigenden, genügenden Klang auf einmal verlieren. Aufgeriſſen werden wir dadurch urplötzlich aus unſerm Schlummer, und ein Verlangen, ein Streben bemächtigt ſich unſer, das kein Raſten mehr duldet. Es iſt wahr, die Septime iſt der Ton, welcher dem Körper Leben und Bewegung einathmet, und der Septimenaccord der ſchlagende Puls in der geſammten lebendigen Muſik. Hören Sie einen Septimenaccord, — wer mag ſich damit begnügen? — Wer hier zufrieden ſchließen, und dennoch ſprechen kann von einem Gefühl, das er für Muſik hat, dem iſt wahrlich noch nicht aufgegangen das eigentlich begeiſternde Leben, das in der Muſik herrſcht. Iſt die Septime das einzige Intervall, das zu voller Befriedigung vermittelnd zwiſchen die naturentfremdeten Harmonien tritt, wie wir uns vollkommen überzeugt haben, ſo iſt — behaupte ich — der Septimenaccord auch der wichtigſte Accord unter allen, welche die muſikaliſche Harmonie aufzuweiſen hat. Er iſt die Axe, um welche ſich die Körper drehen und der Wendepunkt zweier Welten.



Spielen Sie dieſe Paar Takte noch einmal, raſch oder langſam, wie's beliebt. Wie abgeriſſen klingt das? — wie wenig freundlich reihen ſich die Accorde an einander? — Fügen Sie nun aber die Septime hinzu und ſpielen:



Wie viel inniger, feſter verbinden ſich jetzt die Accorde zu einer beſtimmten harmoniſchen Reihe? — wie freundlich, aus einander hervor, und wieder in einander übergehend folgt jetzt Alles auf einander? — Kein Reißen mehr und Zerren an unſerm Gefühle, kein Sprung. Nun aber, werden Sie mich fragen, und die Frage iſt wahrlich von der größten Wichtigkeit, ſo ſehr ſie ſich auch nach dem Bisherigen von ſelbſt zu beantworten ſcheint:

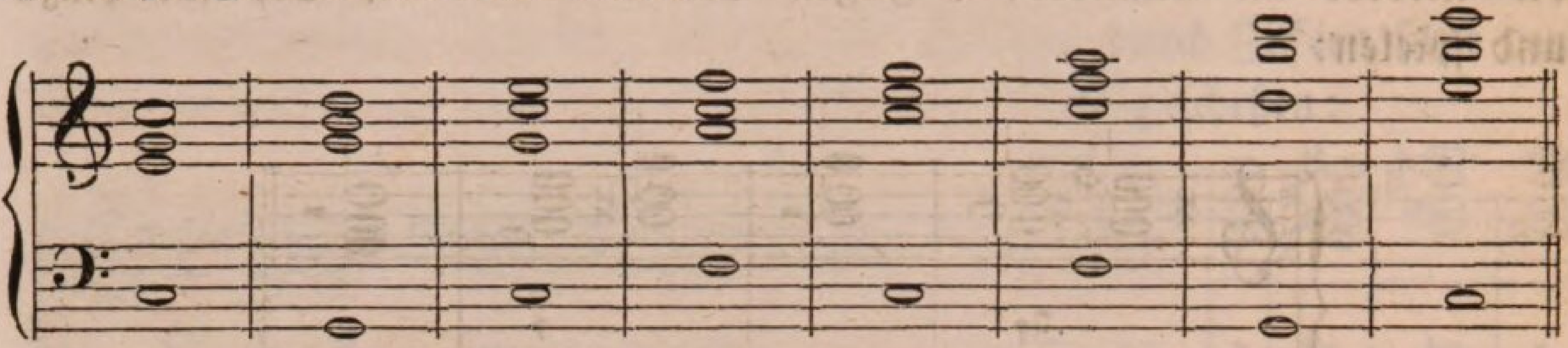
wo, bei welchem Dreiklange in einer Accordenreihe dürfen und können wir die Septime zufügen?

Ich ſage, die Frage ſcheint ſich nach dem Bisherigen von ſelbſt zu beantworten. Gehen Sie nur zurück auf den Grund überhaupt, aus welchem ſie, die Septime, entſtanden iſt. Warum kam ſie in den dritten und ſiebenten Accord zu ſtehen, als wir in der erſten Lection die diatoniſche Tonleiter harmoniſch zu entwickeln ſuchten? — Sie antworten: weil dort Harmonien neben einander traten, die keine harmoniſche Verwandtſchaft mit einander hatten, d. h. nach unſerm Sinne hier noch: welche auf zwei verſchiedenen Grundtönen beruheten. Ganz recht, und welche Folgerung zogen wir aus dem ganzen Experimente? daß — wie ich auch heute ſchon einmal bemerkte — die Vermittelung der Septime unter den verſchiedenen Harmonien ſtets geſchehe über demjenigen Grundbaſſe, der die Dominante oder (was daſſelbe iſt) die Quinte des folgenden ſey. So war es und ſo iſt's; doch dürfte das Ihnen viel zu weitläuftig

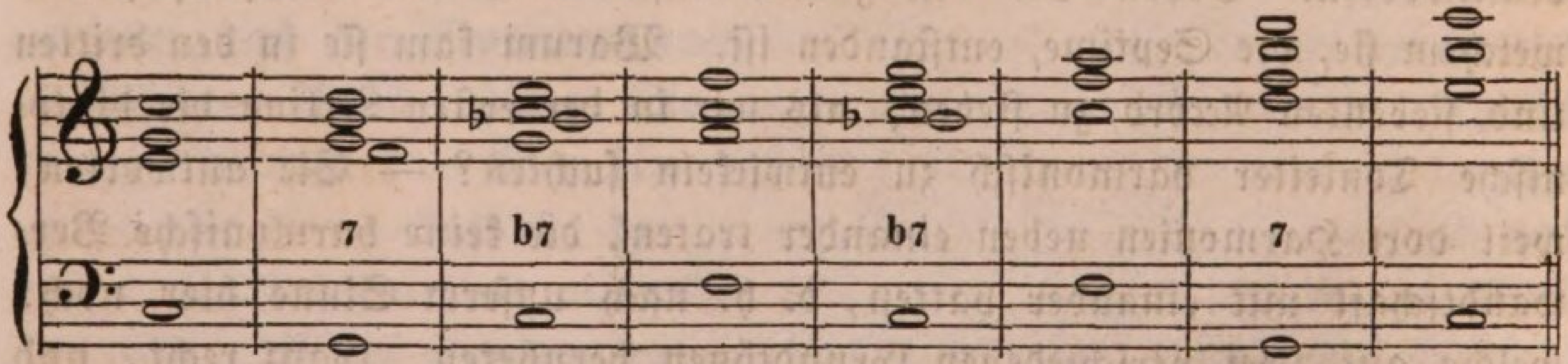
vorkommen, und ich will Ihnen als Antwort auf jene Frage eine bei weitem einfachere Regel an die Hand geben:

> *wir dürfen bei einer Reihe von Accorden die Hauptſeptime als überleitendes Element ſtets demjenigen Dreiklange zuſetzen, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaßes iſt.*

Ich bemerke gleich zum Voraus, daß dieſe Regel noch eines Zuſatzes ermangelt; doch bleiben wir vorerſt nur dabei ſtehen, und prüfen in ihrem jetzigen Sinne eine Leiter.

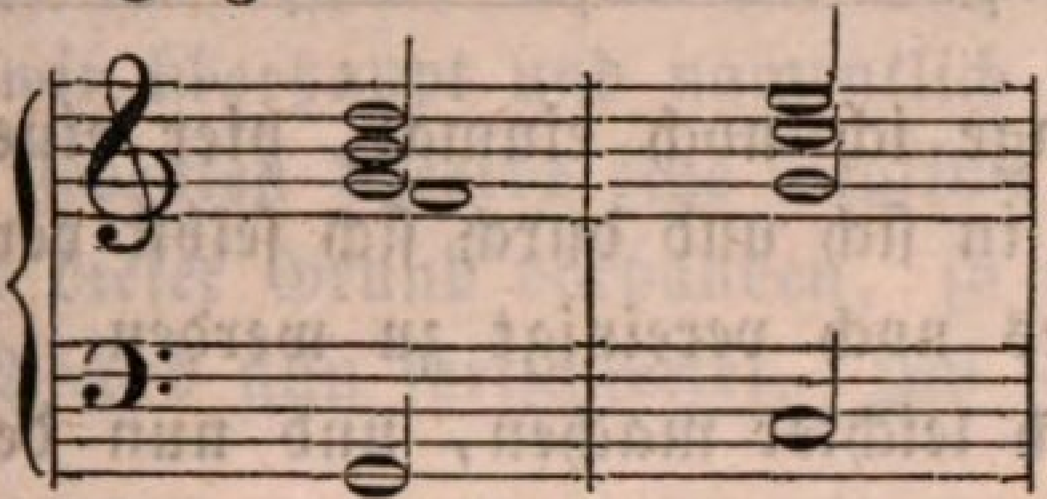


Fangen wir beim erſten Takte an. Iſt der Grundbaß C die Dominante des folgenden G? — Nein! nun ſo können wir dem Accorde über C auch keine Septime zufügen. Schreiten wir weiter fort. Iſt der Grundbaß G im zweiten Takte die Dominante des folgenden C? — Ja! alſo können wir dieſem Accorde über G auch die Septime zufügen. Ferner: iſt C wieder die Dominante des folgenden F? — Ja! alſo wiederum eine Septime. F iſt nicht die Dominante des folgenden C, und ſo kann hier auch keine Septime zugefügt werden. Das C im fünften Takte aber iſt wiederum die Dominante des folgenden F, und hier kann abermals eine Septime ſtehen. Iſt F die Dominante von G? — Nein! ſonach bleibt ſein Accord auch ohne Septime. G aber iſt wieder die Dominante von dem letzten C, und hier findet alſo auch die Septime wieder Platz. Wie geſtaltet ſich hiernach nun die Tonleiter? —

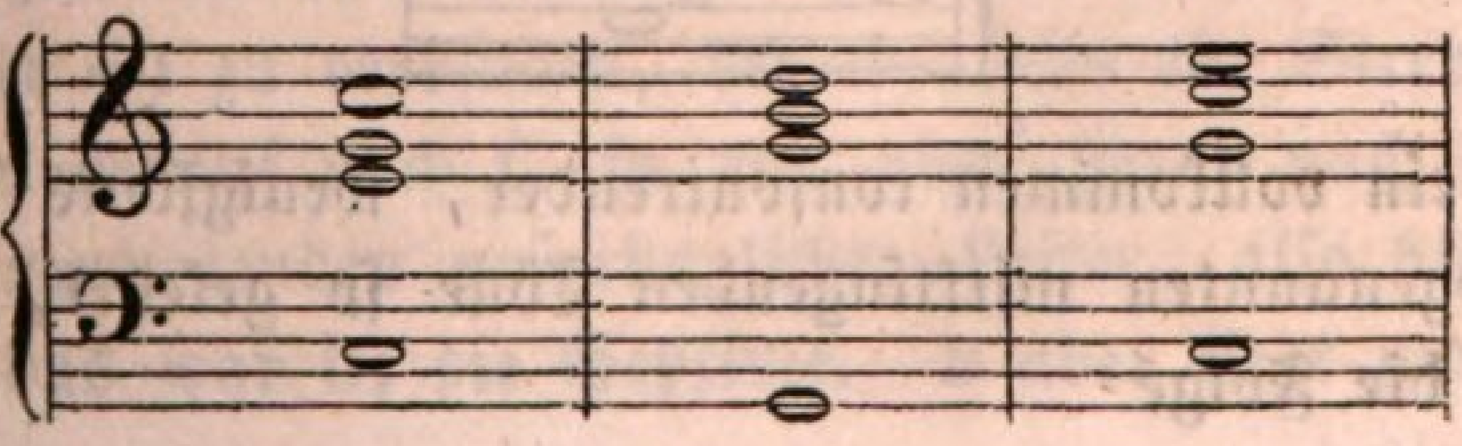


Sie ſcheinen nicht zufrieden mit dieſer Folge von Harmonien, und Sie haben vollkommen Recht. Unterſuchen wir aber auch, welche von den Accorden dieſe Unzufriedenheit bei Ihnen erregen. Der erſte iſt ein vollkommener Dreiklang und zwar in der dritten Lage, wo die Octave die Melodie bildet: Sie werden auf keine andere Art und Weiſe davon

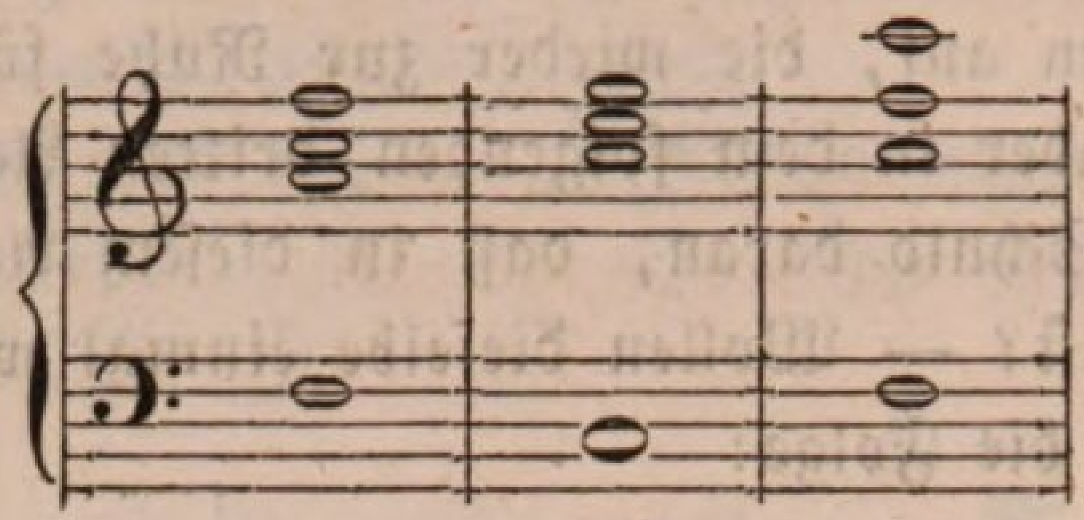
ergriffen, als wozu der Klang an und für ſich ſchon Sie aufregt; es iſt ein Bild der Abgeſchloſſenheit, der Totalität, und der Vollſtändigkeit des Genuſſes. Nicht ſo der zweite Accord; die hier hinzugetretene Septime macht Sie gewiſſermaßen unruhig, und weckt das Verlangen nach weitern Tönen in Ihnen auf, die wieder zur Ruhe führen. Erhalten Sie dieſe Befriedigung aber in dem folgenden dritten Accorde? — Nein! — Vielleicht liegt die Schuld daran, daß in dieſem Accorde wiederum eine Septime enthalten iſt? — Wollen dieſelbe einmal weglaſſen, und hören Sie nun genau auf die Folge:



Sie fühlen ſich noch nicht zufrieden geſtellt; es iſt ein. Drängen, ein Streben, Verlangen, ohne zu wiſſen wohin, wornach und wozu. Liegt aber die Urſache davon nicht in der Folge, nicht in dem Accorde, welcher auf den Septimenaccord folgt, ſo muß ſie in dem Septimenaccorde ſelbſt enthalten ſeyn. Spielen wir indeß erſt die Leiter einmal weiter. Alles iſt richtig, bis auf den Fortſchritt vom fünften auf den ſechsten Accord, bei welchem wir dieſelbe Erfahrung machen, wie beim zweiten und dritten Accorde: es bleibt uns daſſelbe Gefühl der Unbeſtimmtheit, daſſelbe Drängen, ohne weiter zu kommen. Ein Fehler findet alſo nothwendig ſtatt in dem Satze; doch worin beſteht er? — Es wäre zu verwundern, wenn Niemand, ja nicht Jeder von Ihnen ſogleich die Antwort zur Hand hätte! — Was ſoll hier im zweiten und fünften Accorde eine Septime, da keine verſchiedenen oder naturfremden Harmonien aneinander zu reihen ſind? — Der Zweck der Septime und der Grund ihrer Einführung iſt ja, wie Sie wiſſen, nur, die Härte des Uebergangs aus einer Harmonie in eine andere, welche nicht auf demſelben Grundtone beruht, zu mildern oder überhaupt dieſen Uebergang möglich und naturgemäß zu machen; und nun ſchauen Sie zurück auf das, was ich in meinem erſten Vortrage Ihnen zeigte, die Tabelle der mitklingenden Töne u. ſ. w., die Entwickelung der Leiter, und was folgt: die Accorde



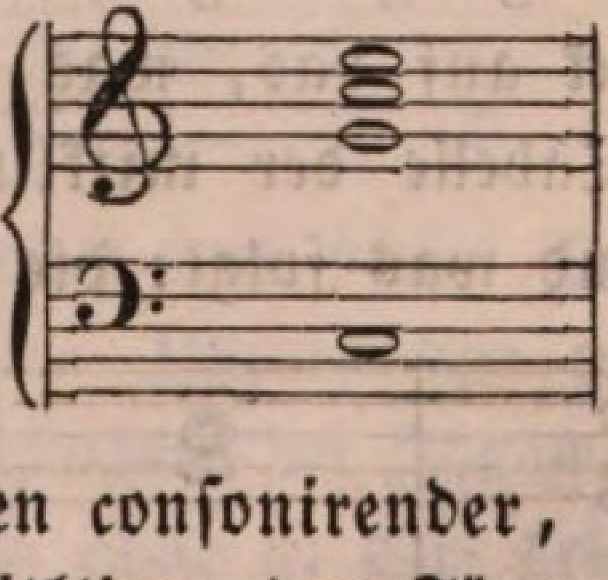
haben einen einzigen Grundton, der ſie erzeugte, nämlich C, und bilden ſomit eine unzertrennliche Familie, ein Ganzes für ſich, das keines vereinigenden Mittelpunktes mehr bedarf. Ihr Grundton C iſt ihr Erzeuger und Vermittler zugleich. Eben ſo verhält es ſich mit den Accorden:



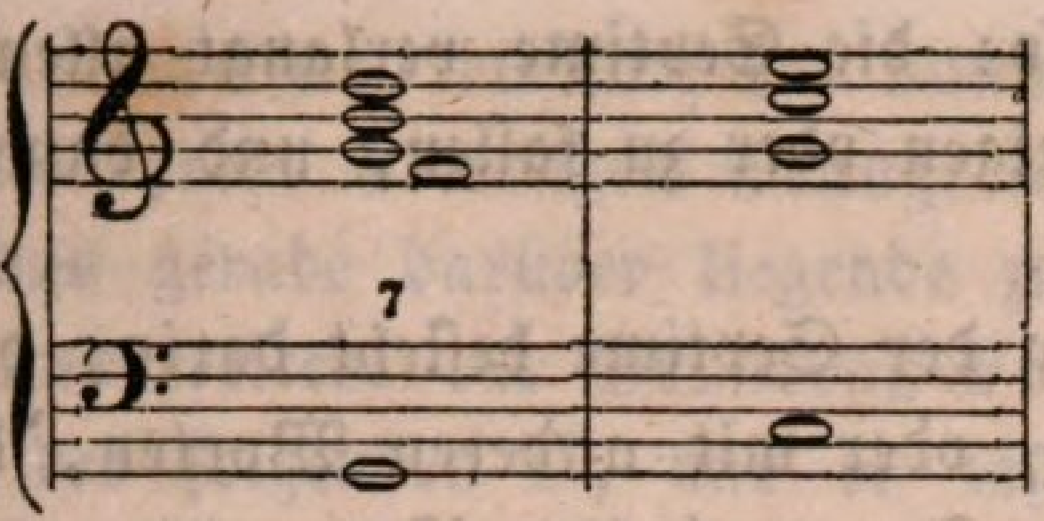
Wozu alſo, frage ich noch einmal, hier eine Septime? — Was ſchon verbunden iſt, in ſich und durch ſich ſelbſt verbunden, braucht nicht erſt durch ein Drittes noch vereinigt zu werden. Doch will ich Ihnen auch dieſe Sache noch leichter machen, und nun den Zuſatz herſchreiben, deſſen die obige Regel noch ermangelte; nur ſollten Sie auch den Grund vorher davon wiſſen. Allerdings kann die Hauptſeptime immer da oder in dem Accorde eingeführt werden, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden iſt,

allein die Septime muß ſich auch auflöſen.

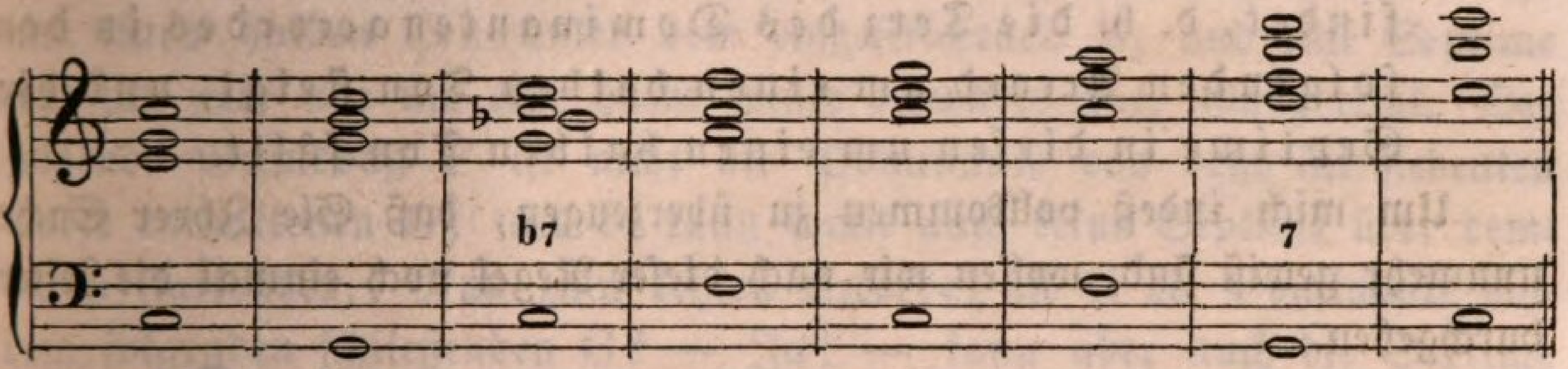
Was heißt, wollen wir zuvor im Allgemeinen fragen, — was heißt: ein Ton oder ein Accord löst ſich auf, muß ſich auflöſen —?— Das heißt: dieſer Ton oder dieſer Accord, der allemal ein diſſonirender iſt, muß in einen conſonirenden fortſchreiten. Die Septime und der Septimenaccord ſind diſſonirend, ſonſt erregten ſie jenes Gefühl der Unbehaglichkeit und Unruhe nicht in uns; ſie müſſen ſich alſo auch auflöſen, müſſen in einen conſonirenden Accord fortſchreiten, durch welchen das Gefühl der Unbehaglichkeit aufgehoben, und in den Zuſtand der Ruhe verſetzt, mit einem Worte das Streben, welches der Accord in uns erregte, befriedigt wird. Wie nun aber geſchieht das, oder welcher Accord iſt es, durch welchen dieſer Zuſtand der Ruhe nach dem Septimenaccorde wieder herbeigeführt wird? — Der Accord



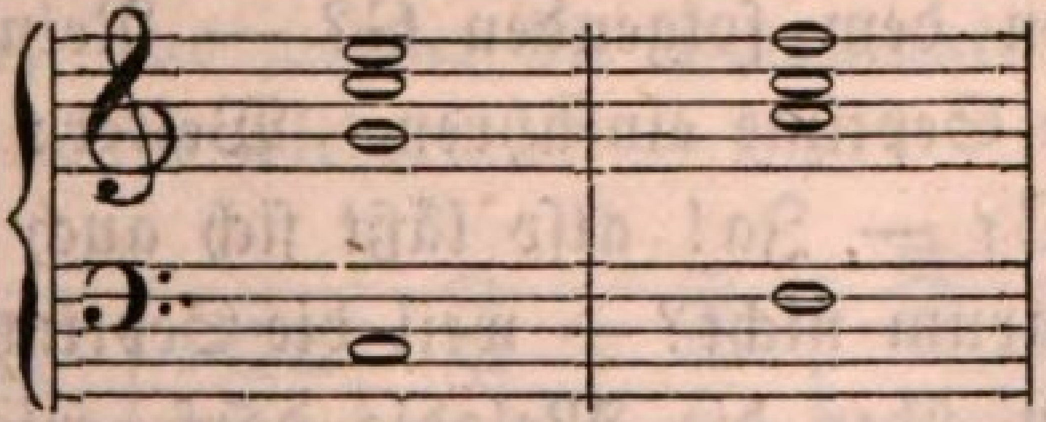
iſt doch auch ein vollkommen conſonirender, wenigſtens hat es uns die Tabelle der ſogenannten mitklingenden Töne ſo gelehrt, und gleichwohl gewährte uns die Folge



keine Befriedigung, oder, wie wir nun ſagen wollen, fand in dem zweiten Accorde keine Auflöſung des erſten ſtatt. Wie alſo geſchieht oder worin beſteht die Auflöſung eines Septimenaccordes? — Ohne Zweifel begreifen wir die Sache am beſten, wenn wir abermals zu dem Grunde zurückkehren, warum wir überhaupt und namentlich in der harmoniſchen Leiter im dritten und ſiebenten Accorde eine Septime einführten und einführen mußten. War dieſer Grund vorhanden, ſo muß er uns zugleich auch zeigen, wie der Accord nun fortſchreitet. Ich ſetze die Leiter her:



Mit dem dritten Tone e war, wie Ihnen bekannt, die erſte der urſprünglichen Leiter von drei Tönen über einem erzeugenden Grundtone zu Ende. Das e als Terz des Grundtones gewährt aber noch keine Ruhe, und wir fühlten uns genöthigt, weiter fortzuſchreiten und ſomit einen neuen Grundton zu nehmen. Dieſer war F, weil das e offenbar verlangte, um eine Stufe über ſich zu treten. Nun war aber der Fortſchritt



noch nicht befriedigend genug, vielmehr erkannten wir das Bedürfniß an, mit dem Accorde, mit welchem die erſte urſprüngliche Leiter ſchließt, auch noch den zweiten der mitklingenden Töne des erſten erzeugenden Grundtones (hier C) zu verbinden, der ebenfalls ein Streben, und zwar wie e von unten herauf nach f, ſo von oben herab nach dem Ende der zweiten neu hinzutretenden urſprünglichen Leiter, alſo hier nach a, in ſich trägt, und das war b, die Septime. a aber liegt um einen halben

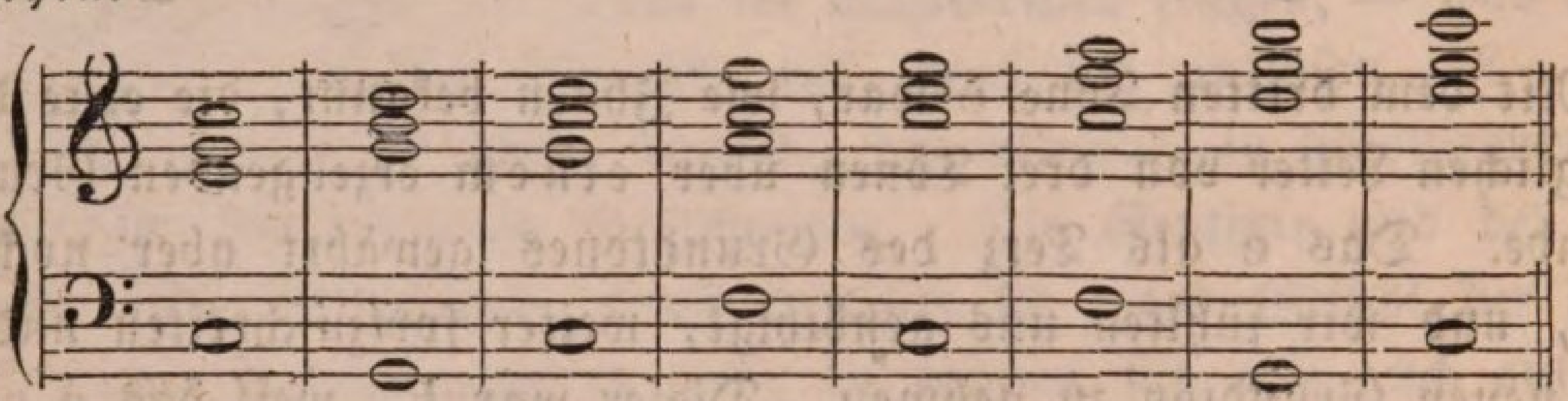
Ton unter b, — alſo: die Septime verlangt allemal um einen halben Ton unter ſich zu ſteigen oder zu fallen, und damit — haben Sie das ganze Räthſel gelöst.

Die Auflöſung der Septime beſteht darin, daß ſie um einen halben Ton fällt, oder mit anderen Worten, daß im folgenden Accorde derjenige Ton enthalten iſt, welcher gerade um eine halbe Stufe unter ihr liegt; und im Septimenaccorde ſelbſt muß dann auch noch, wie gezeigt, die Terz um eine halbe Stufe ſteigen.

Jetzt wiſſen Sie genau, wann und wo eine Septime in der Harmonie eingeführt werden darf; alſo allemal da — um nun die Regel vollſtändig zu haben —

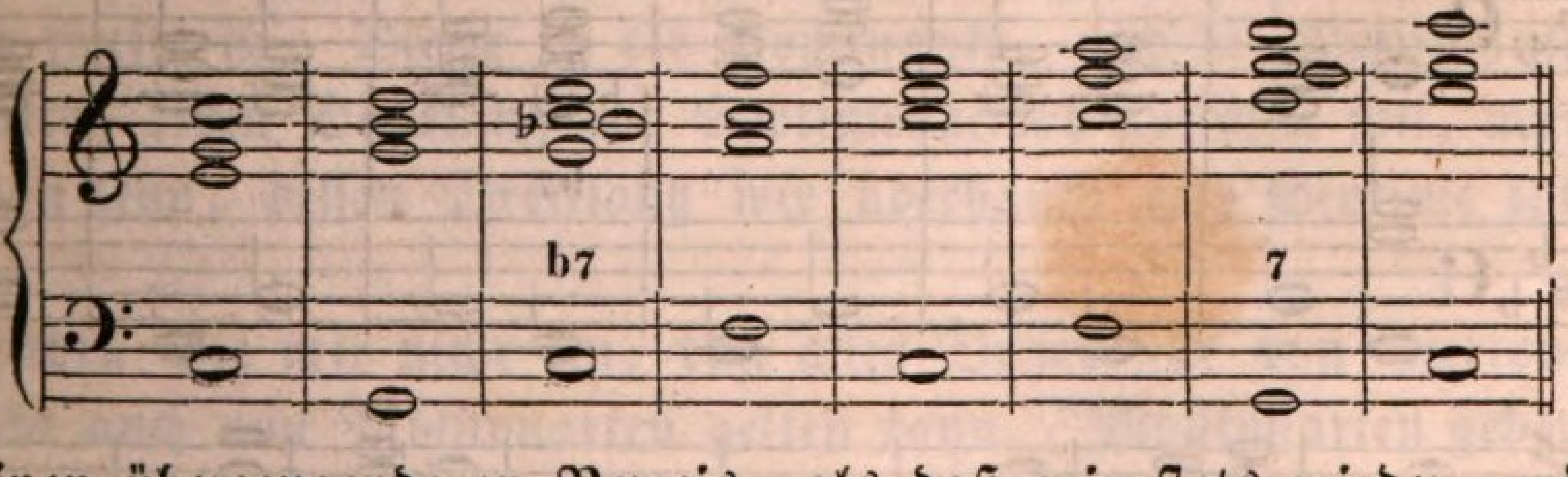
wo der Grundbaß eines Accordes die Dominante oder die reine Quinte von dem folgenden Grundbaſſe iſt, und wo eine Auflöſung des Accordes überhaupt ſtattfindet, d. h. die Terz des Dominantenaccordes in den folgenden Accord um einen halben Ton ſteigt, und die Septime in dieſen um einen halben Ton fällt.

Um mich indeß vollkommen zu überzeugen, daß Sie Ihrer Sache nunmehr gewiß ſind, wollen wir nach dieſer Regel noch einmal die Leiter durchgehen.



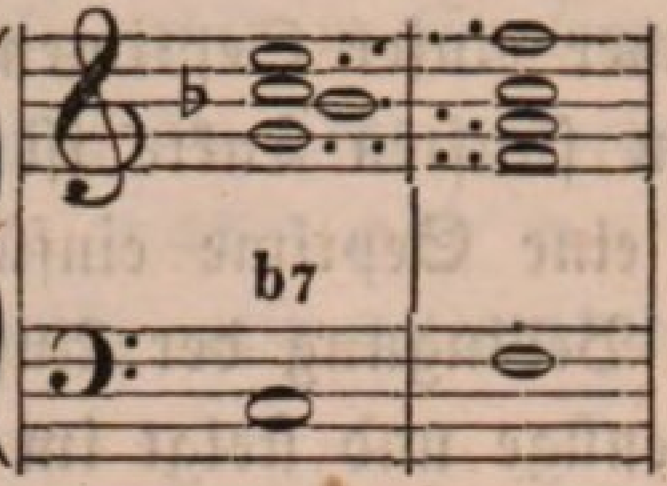
Das iſt die Leiter mit ihren Grundbäſſen und Harmonien in ihrer urſprünglichen Geſtalt. Beginnen wir gleich beim erſten Accorde. Iſt C die Dominante von dem folgenden G? — Nein! alſo läßt ſich hier überhaupt auch keine Septime einführen. Weiter: iſt G die Dominante von dem folgenden C? — Ja! alſo läßt ſich auch eine Septime einführen? — Nein! — warum nicht? — weil die Septime f das eingeſtrichene f ſeyn würde, denn über die Melodie darf, wie wir gelernt haben, kein Harmonienton gelegt werden, und auf dieſes f müßte, um es aufzulöſen, im folgenden Accorde auch das eingeſtrichene e folgen, das aber fehlt. Richtig, und darum weiter. Iſt C im dritten Takte die Dominante von dem folgenden F? — Ja! — alſo dürfen wir auch die Septime einführen? — Ja! — und warum? — erſtens weil die Septime das eingeſtrichene b iſt, und ſolches ſich auch auflöſen kann, da der folgende Accord über F das eingeſtrichene a enthält, in welches jenes b

hinabſteigt, und zweitens weil die Terz des nunmehrigen Dominanten=accordes (e) ebenfalls ihrem Verlangen Genüge leiſtet und in dem folgenden Accorde in das gerade darüber liegende zweigeſtrichene f ſteigt. Wiederum richtig, und weiter: der Grundbaß F im vierten Takte iſt nicht die Dominante des folgenden C, und es läßt ſich ſomit vorweg ſchon keine Septime einführen, weil der Accord nun kein Dominanten=accord werden kann, welcher unſer Septimenaccord jedesmal ſeyn muß. Der Grundbaß C aber im fünften Takte iſt die Dominante des folgenden F, können wir nun eine Septime einführen? — Nein! — warum nicht? — weil die zweite Bedingung der Auflöſung nicht erfüllt iſt; die Terz e zwar erhält ihr Genüge und ſteigt im folgenden Accorde zu f hinauf, allein die Septime würde das eingeſtrichene b ſeyn, und auf dieſes müßte im folgenden Accorde auch das eingeſtrichene a folgen, das aber fehlt; das zweigeſtrichene a iſt wohl vorhanden, doch liegt ſolches nicht um einen halben Ton unter dem eingeſtrichenen b, und eine Septime löst ſich ſtets nur um eine halbe Stufe abwärts auf. Ganz recht. Der folgende Grundbaß F iſt nicht die Dominante von dem im ſiebenten Takte enthaltenen G, und es kann ſomit auch keine Septime über demſelben ſtatthaben. Nun zum letzten Accorde: iſt G die Dominante von dem folgenden ſchließenden C? — Ja! — kann aber auch die Septime eingeführt werden? — Ja! — warum? — die Septime iſt das zweigeſtrichene f, das ſich auflöst in das zweigeſtrichene e, und dieſes iſt wirklich in dem letzten Accorde über C enthalten, und ferner ſteigt die Terz des nunmehrigen Dominantenaccordes (h) in dem folgenden Accorde hinauf zu dem über ihr liegenden zweigeſtrichenen c, das richtig die Octave der Tonica iſt, denn jeder Dominantenaccord über ſeinem Grundbaſſe führt, ſchließlich bemerkt, zum Dreiklange über der Tonica oder dem erſten Tone der Leiter, aus welcher die Dominante genommen iſt. Wie geſtaltet ſich nun die Leiter wiederum? — So:

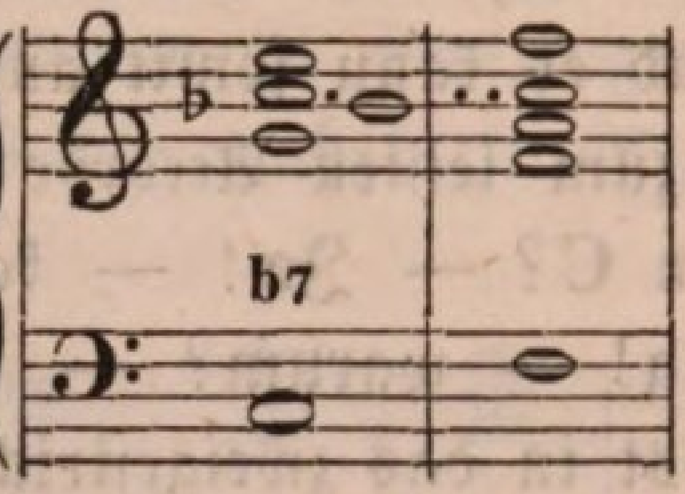


Einen überzeugenderen Beweis, als daß wir ſtets wieder, wir mögen fortſchreiten, ſo weit wir wollen, auf den Punkt zurückkommen, von welchem wir ausgingen, können Sie für die Richtigkeit unſeres Verfahrens nicht verlangen.

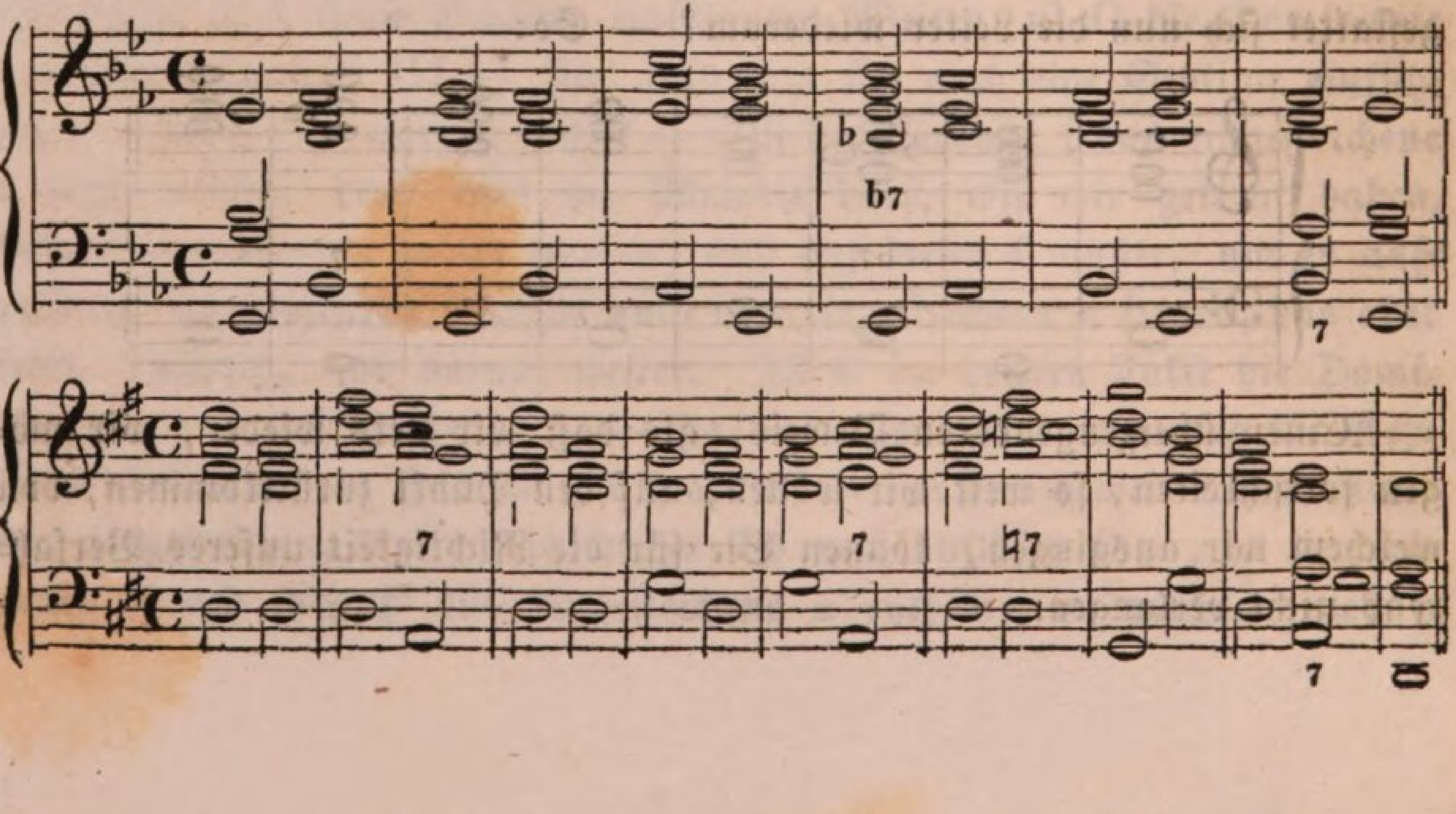
Die Quinte im Septimenaccorde bewegt ſich, wie Sie ſehen, wenn Sie den auflöſenden Accord noch einmal aufmerkſam dagegen halten, unentſchieden, bald entweder aufwärts oder bald auch abwärts fort. Gewöhnlich wird es für beſſer gehalten, wenn ſie abwärts fortſchreitet, und verdoppelt man daher in einem Falle, wie oben Takt 3 und 4, gern die Octave im auflöſenden Accorde:



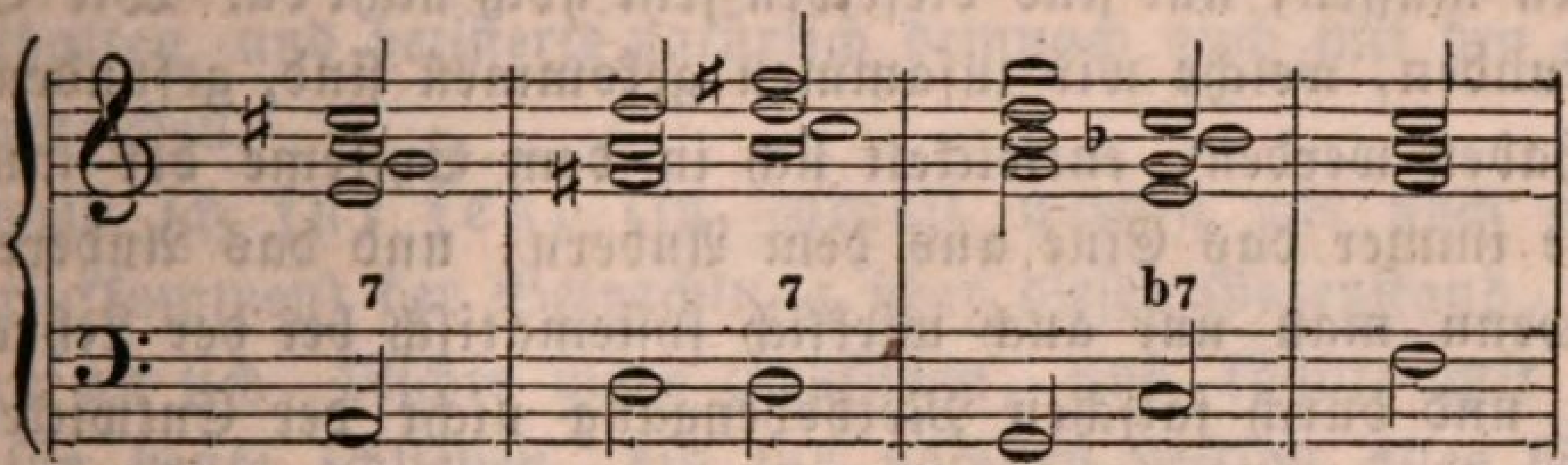
Doch iſt auch das Gegentheil kein Fehler. Die Octave bleibt immer an ihrer Stelle, wird natürlich aber im folgenden Accorde zur Quinte. Behalten wir die beiden ſo eben angeführten Accorde als Beiſpiel bei: c iſt im Septimenaccorde die Octave vom Grundbaſſe, daſſelbe c iſt auch im folgenden auflöſenden Dreiklange enthalten, aber jetzt Quinte vom Grundbaſſe (f):



Laſſen Sie uns, da wir bisher zur Einführung der Septime immer nur die Leiter als Beiſpiel aufſtellten, nun wie früher auch einmal irgend eine kleine Melodie nehmen, und legen, ganz auf die Weiſe, wie Sie es gelernt haben, zuerſt den Grundbaß darunter, ſetzen dann nach dieſem die Harmonie hinzu, und fügen endlich auch die Septimen da hinzu, wo es nach unſerer Regel möglich iſt:



So können Sie ſich niemals irren, wenn Sie die Regel befolgen. Betreff der Auflöſung verfahren Sie immer am ſicherſten, wenn Sie zuerſt unterſuchen, ob die Terz (d. h. des Septimen= oder Dominantenaccordes) gehörig fortſchreitet; ihr folgt allemal die Octave der Tonica, zu deren Accord der Septimenaccord überhaupt fortſchreitet. Dann wenden Sie Ihr Augenmerk auf die Septime ſelbſt. Der Ton, welcher ihr folgen muß, iſt, wie Sie ſehen, jederzeit die Terz des folgenden Grundbaſſes. Die Tonica von einem Septimen= oder Dominantenaccorde finden Sie gar leicht, wenn Sie nur immer ſich daran halten, daß die Tonleiter derſelben ſtets ein Kreuz weniger oder ein b mehr in der Vorzeichnung hat, als die Tonleiter oder Tonart desjenigen Grundtones, über welchem der Septimenaccord ſich befindet, z. B.



Die Vorzeichnung von A=Dur enthält 3 Kreuze. — Welche Tonart hat ein Kreuz weniger? — D=Dur; alſo iſt D auch die Tonica, zu welcher A mit dem Septimenaccorde über ſich fortſchreitet. Welche Tonart hat wieder ein Kreuz weniger in der Vorzeichnung als D=Dur? — G=Dur, ſo iſt G auch die Tonica, zu welcher D fortſchreitet, wenn es einen Septimenaccord über ſich hat. C=Dur hat gar keine Vorzeichnung; welche Tonart hat ein b mehr? — F=Dur, und ſomit iſt F diejenige Tonica, zu welcher C fortſchreitet, wenn es einen Septimenaccord über ſich hat. Und ſo geht es fort. Auch iſt ja leicht, ja in Wahrheit an den Fingern abzuzählen, von welchem Tone irgend ein anderer angenommener Ton der fünfte iſt. Dieſer iſt die Dominante, und die Dominante von der Tonica, deren Dreiklang den Septimenaccord auflöſen ſoll, muß der Grundbaß ſeyn, deſſen Dreiklang wir überhaupt eine Septime zufügen wollen.

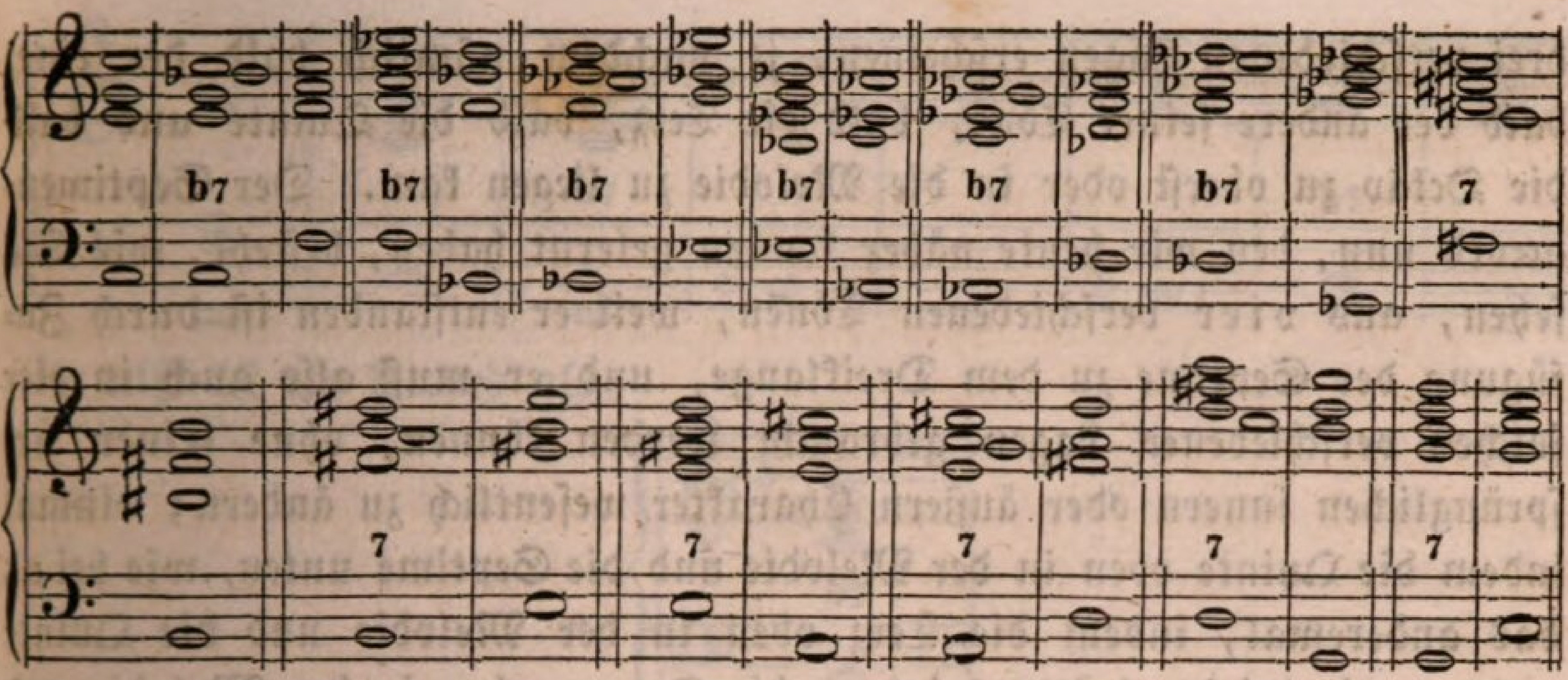
Wenden Sie mir nicht ein, daß alles Dieſes nur von Durtonarten und nicht auch von Molltonarten gelten kann. Molltonarten gehen uns überhaupt jetzt noch gar nichts an. Wir haben es bisher lediglich mit der Durtonleiter zu thun gehabt, und bleiben auch noch eine Weile ausſchließlich bei dem Durgeſchlechte ſtehen. Es wird ſchon der Augenblick kommen, wo wir gezwungen ſind, auch das Mollgeſchlecht in unſere Betrachtung

zu ziehen. Ueberdies kann, und das merken Sie ſich ſchon jetzt und für die Zukunft,

ein Hauptſeptimenaccord oder Dominantenaccord niemals aus einer Molltonleiter, ſondern ſtets nur aus einer Durtonleiter entnommen, mit einem Worte: muß ein Duraccord (mit großer Terz) ſeyn.

So konnte Ihnen auch nicht entgehen, und iſt Ihnen vielleicht ſchon aufgefallen, daß wir die Leitern bisher immer nur aufſteigend und niemals abſteigend behandelten. Als Grund davon genüge Ihnen die Verſicherung, daß es die ſtufenweiſe Progreſſion meiner Lehrmethode ſo verlangt. Wie geſagt, wird ſchon die Zeit und der Punkt kommen, wo wir auch alles Dies in den Bereich unſerer Forſchung ziehen und ziehen müſſen; nur ſind dieſelben jetzt noch nicht da. Wie Sie in den Paar Stunden, welche wir zuſammen gekommen ſind, gefunden und eingeſehen haben werden, entwickelt ſich in dem Syſteme der muſikaliſchen Harmonie immer das Eine aus dem Andern, und das Andere aus dem Einen, wenn man nur auch wirklich ſyſtematiſch bei der Lehre derſelben verfährt, und durch falſchen Methodengang nicht der Entwickelung vor- oder gewaltſam in dieſelbe eingreift. Auch iſt das Zuvielerlei auf einmal nur unnütz und verwirrt. Entſchuldigen Sie dieſe kleine Abſchweifung vom Texte; ich fürchtete Bedenken, und die wollte ich heben, oder Zweifel, und denen wollte ich vorbeugen; und nun kehren wir zurück zu unſerem heutigen Gegenſtande.

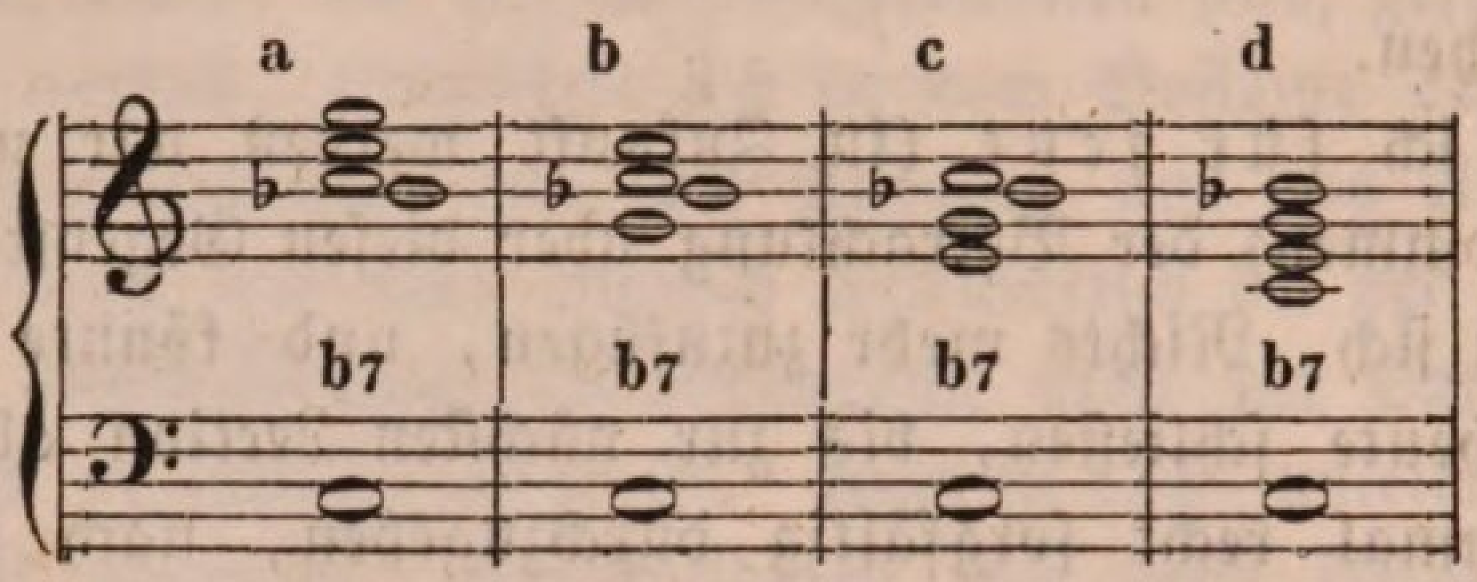
Daß Sie den Hauptſeptimen- oder Dominantenaccord hinſichtlich ſeiner Bildung und Auflöſung, überhaupt ſeiner ganzen Gebrauchs- und Anwendungsweiſe, recht genau kennen lernen, iſt von größter Wichtigkeit. Wenn wir dereinſt an die höchſt intereſſante Lehre von der Modulation kommen, werden Sie ſich wundern, wie leicht Ihnen dieſelbe zu faſſen wird, wenn Sie ſich in der Behandlung dieſes Septimenaccordes ſo recht feſt und ſicher und gewandt gemacht haben. Ich will daher hier, den ganzen Quintenzirkel hindurch, alle möglichen Dominantenaccorde ſammt ihren Auflöſungen über der Tonica herſetzen, und folgen Sie mir aufmerkſam, ſo werden Sie dem Zwecke der Uebung ſchon wiederum bedeutend näher gekommen ſeyn. Ich fange bei **C** an, füge dem Accorde die Septime hinzu, und gehe dann, wie ich muß, nach **F**; füge alsdann dieſem wieder die Septime zu und komme nach **B**, und ſo fort:



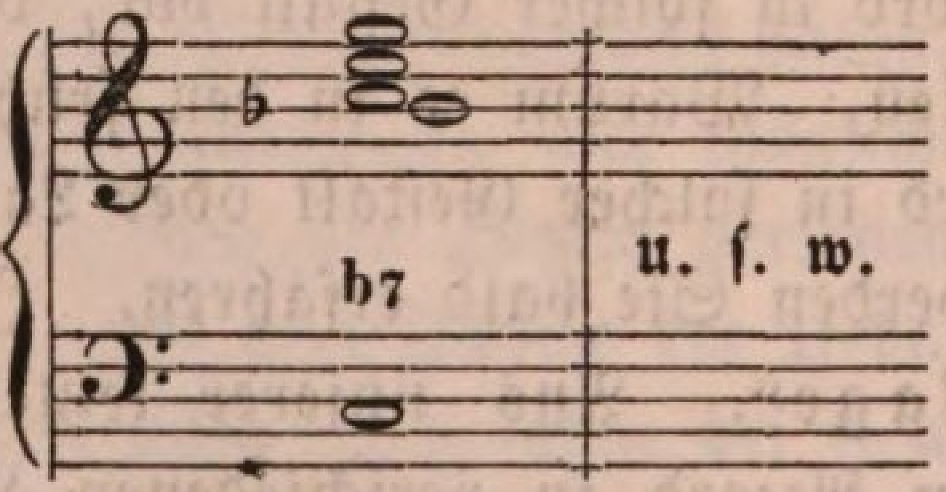
Haben Sie auch auf die Bezifferung Acht: die Uebung iſt dann eine doppelte. Ich ſtellte mir vor, die Accorde wären in einem Tonſtücke aus C-Dur enthalten, und bezifferte natürlich demnach auch mit den gehörigen Verſetzungszeichen.

So weiß ich für jetzt (in Zukunft werden wir noch manchmal darauf zurückkommen) der Betrachtung über dieſen Gegenſtand, den Septimenaccord an ſich, Nichts mehr zuzufügen, und könnte mit der Empfehlung für heute ſchließen, bis zur nächſten Lection alles bisher Gehabte noch einmal recht ſorgfältig durchzugehen, nach den gegebenen Beiſpielen ſelbſt andere zu ſchaffen und auszuarbeiten, und namentlich recht häufig dieſe letzten Accorde bald mit, bald ohne Septime zu ſpielen, um der verſchiedenen Wirkung derſelben ſo recht wahrhaft inne zu werden und das Ohr daran zu gewöhnen; allein haben Sie wirklich, wie ich bat, den letzten Accordenreihen Ihre volle Aufmerkſamkeit geſchenkt, ſo werden Sie auch eine Beobachtung gemacht haben, welche nöthig macht, noch eine fernere wichtige, und mit unſerm bisherigen Gegenſtande in engſter Verbindung ſtehende Lehre dem heutigen Vortrage anzuſchließen. Wie noch in keinem der früheren Beiſpiele nämlich kam hier ein Paar Mal der Septimenaccord in ſolcher Geſtalt vor, daß die Septime ſelbſt als Melodienton erſchien. Warum es in den früheren Notenſätzen nicht möglich war, den Accord in ſolcher Geſtalt oder Lage ſeiner Tonintervalle auftreten zu laſſen, werden Sie bald erfahren. Ich gebrauche hier wiederum das Wort „Lage“. Aus unſerer letzten Lection werden Sie ſich erinnern, daß ein Accord in verſchiedenen Lagen erſcheinen kann, ohne daß ſich ſeine Beſtandtheile, ſowohl im Einzelnen als im Ganzen, an und für ſich dadurch auch nur im mindeſten ändern. Wir kannten damals im Grunde nur erſt einen Accord oder eine Harmonie, nämlich den Dreiklang, und dieſer konnte, da er aus drei Tönen beſteht, auch in

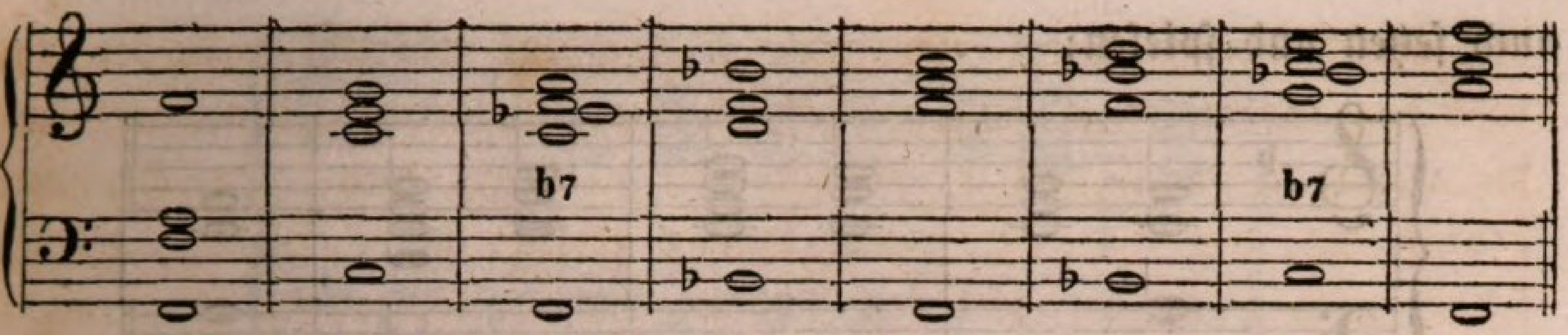
drei verſchiedenen Lagen erſcheinen, je nachdem nämlich bald der eine, bald der andere ſeiner Töne, bald die Terz, bald die Quinte und bald die Octav zu oberſt oder in die Melodie zu liegen kam. Der Septimen-accord nun, den wir heute näher kennen gelernt haben, beſteht, wie Sie ſehen, aus vier verſchiedenen Tönen, weil er entſtanden iſt durch Zufügung der Septime zu dem Dreiklange, und er muß alſo auch in vier ſolchen verſchiedenen Lagen gebraucht werden können, ohne ſeinen urſprünglichen innern oder äußern Charakter weſentlich zu ändern; einmal indem die Quinte oben in der Melodie und die Septime unten, wie bei a; das anderemal, indem die Terz oben in der Melodie und die Quinte unten, wie bei b; drittens indem die Octave oben in der Melodie und die Terz unten, wie bei c, und endlich indem die Septime oben in der Melodie und die Octav unten zu liegen kommt, wie bei d:



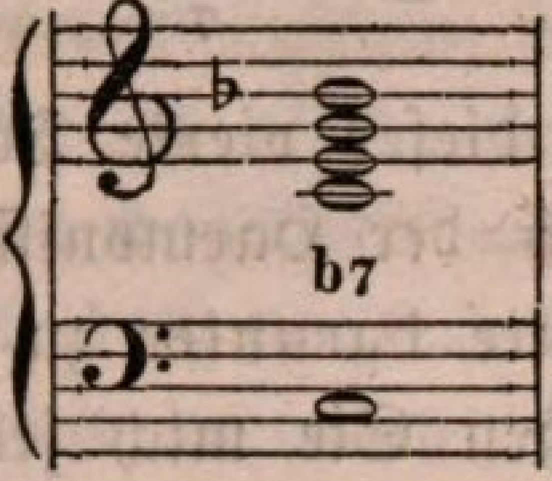
Wie aber kann nach unſerer bisherigen Art, eine Melodie zu harmoniſiren, der letzte Fall, dieſe letzte Lage, wo die Septime zu oberſt liegt, in einer Melodie möglich werden und möglich ſeyn, da wir gelernt haben: erſtens daß eine Septime ſich auflöſen muß und dieſes zwar in die unmittelbar einen halben Ton unter ihr liegende Terz der folgenden Tonica, und zweitens daß der vierte Ton in der Leiter im Grundbaſſe begleitet werden muß mit dieſem vierten Tone oder der Subdominante? — Jene Accorde,



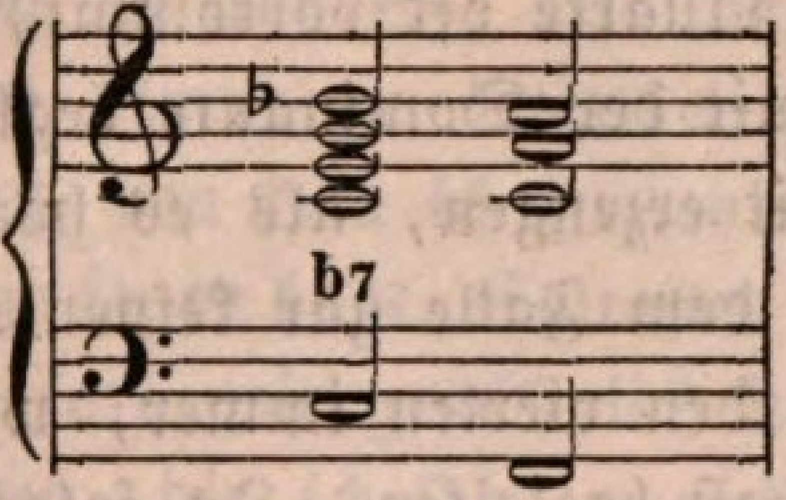
um bei dieſem Beiſpiele ſtehen zu bleiben, ſind offenbar aus der Leiter von F entnommen, denn C iſt die Dominante von F, und in dieſer Leiter von F wird nach unſerem bisherigen Syſteme b jedesmal begleitet mit B:



wie alſo iſt ein Accord als:



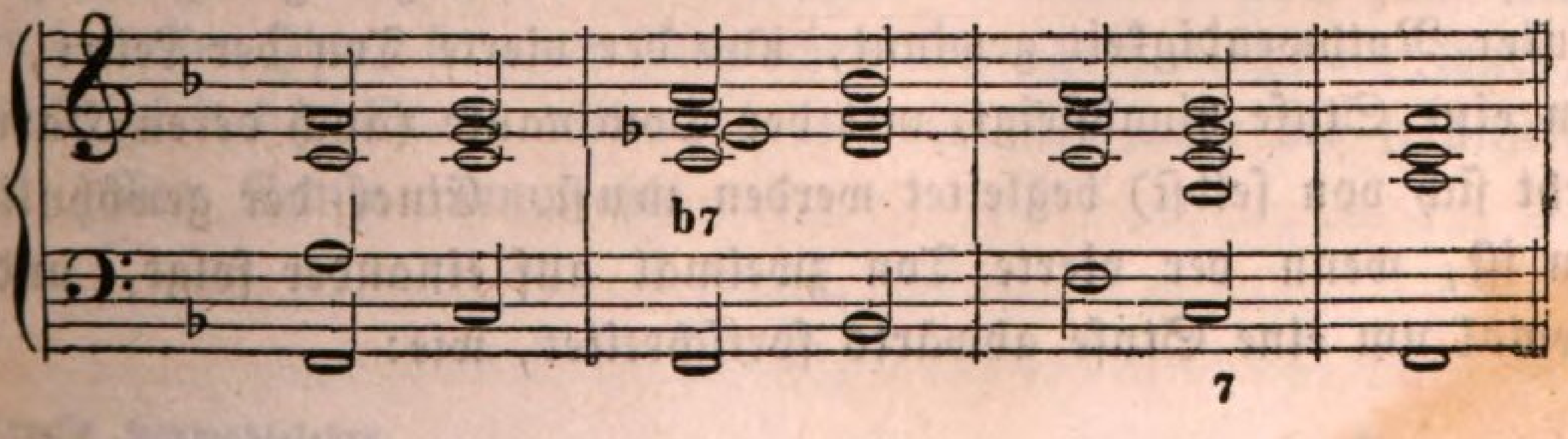
möglich? — Vielleicht wenn wir uns ihn als aus der Leiter von C entnommen denken? — Die Septime liegt in der Melodie, und ihre Auflöſung kann alſo auch nur in der Melodie ſtatthaben; die Folge von Septimen- und Auflöſungsaccord muß ſeyn:



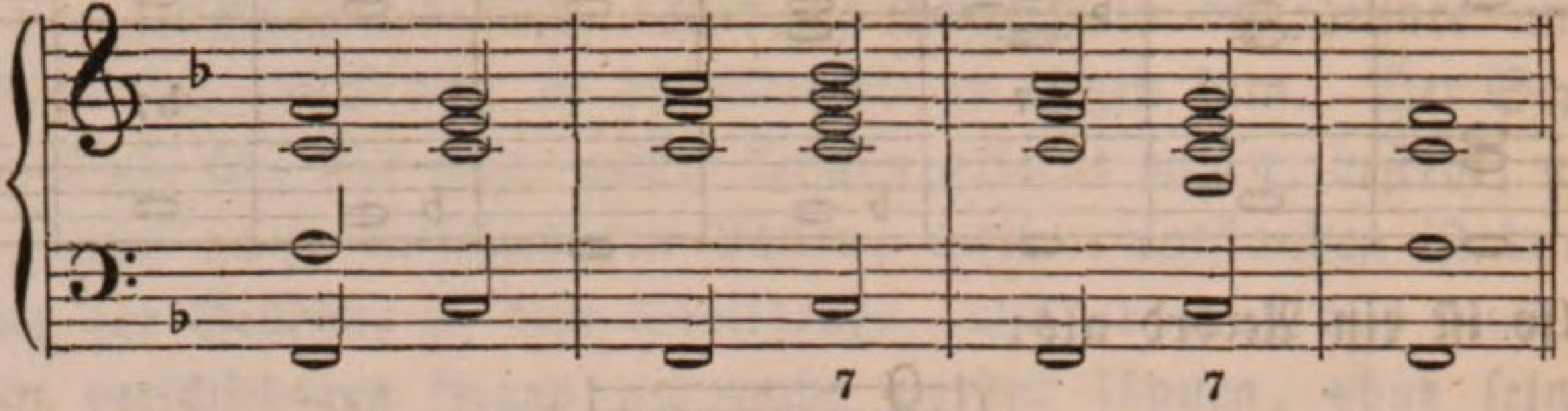
Wer löſt das Räthſel und wie iſt es zu löſen? — Meine Herren! Sie erhalten die erſte Zuſatz- oder Ausnahmsregel zu jenen Regeln, welche ich Ihnen in voriger Lection über die Auffindung des Grundbaſſes zu einer gegebenen Melodie mittheilte. Wie Sie ſehen, macht dieſer in der Melodie liegende Ton, der in der Leiter der vierte iſt, zu ſeinem Grundbaſſe die Septime aus, und der Baß iſt die Dominante des folgenden; auf den vierten Ton der Leiter folgt aber der dritte derſelben in der Melodie, — alſo:

> wenn der vierte Ton der Leiter um eine Stufe fällt in der Melodie, ſo kann man ihn, ſtatt mit der Subdominante, auch begleiten mit der Dominante als Grundbaß.

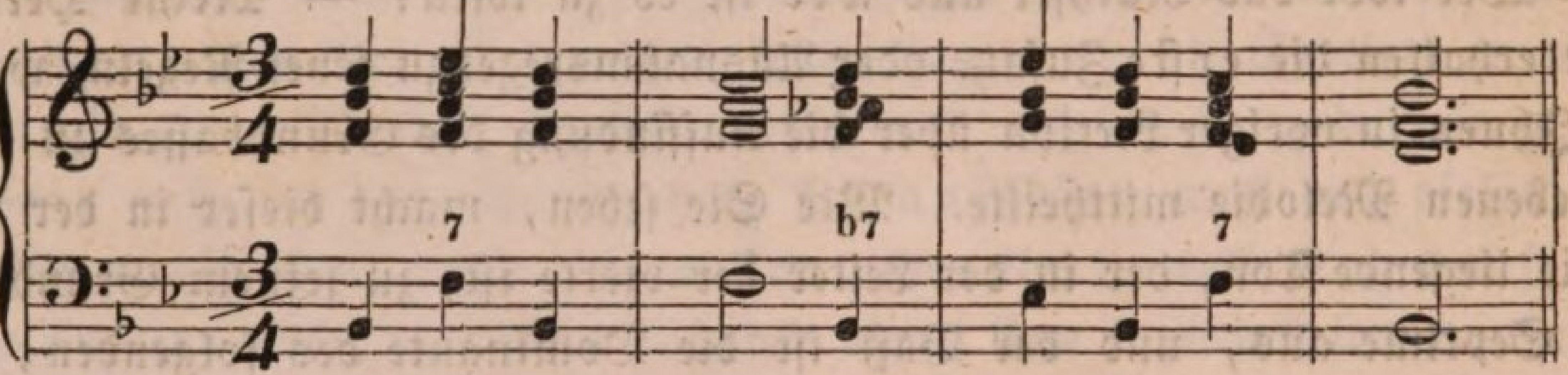
So können wir denn ſtatt



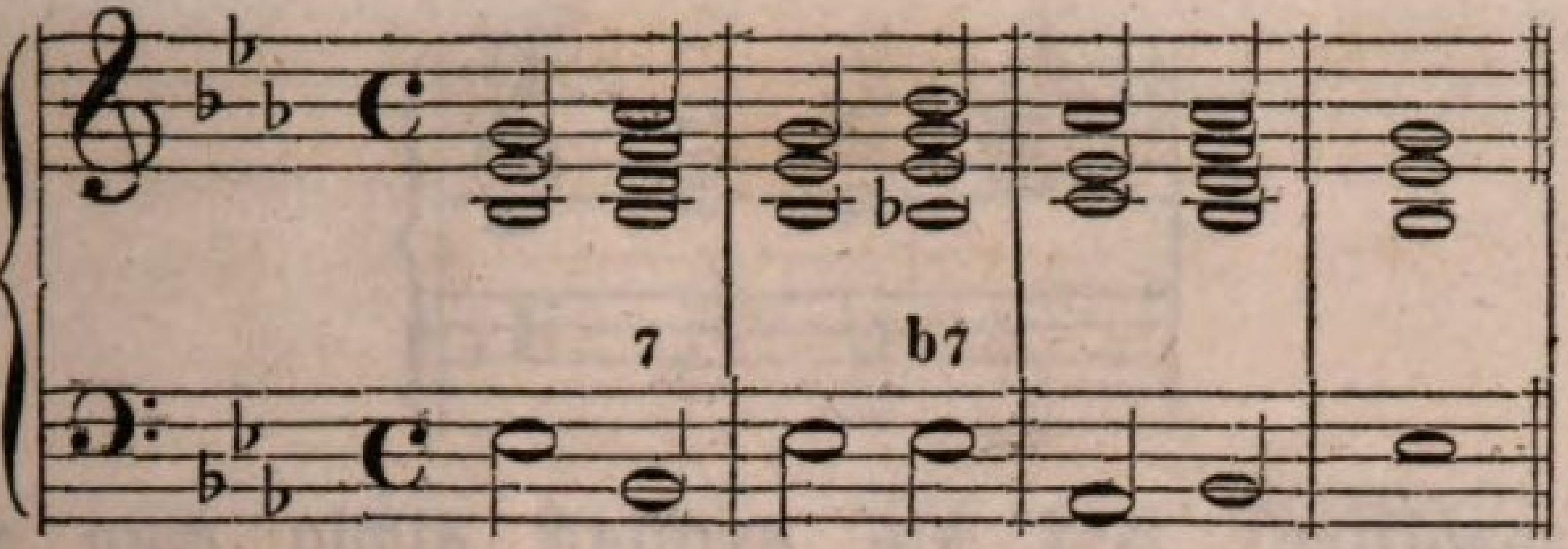
auch ſetzen und ſpielen:



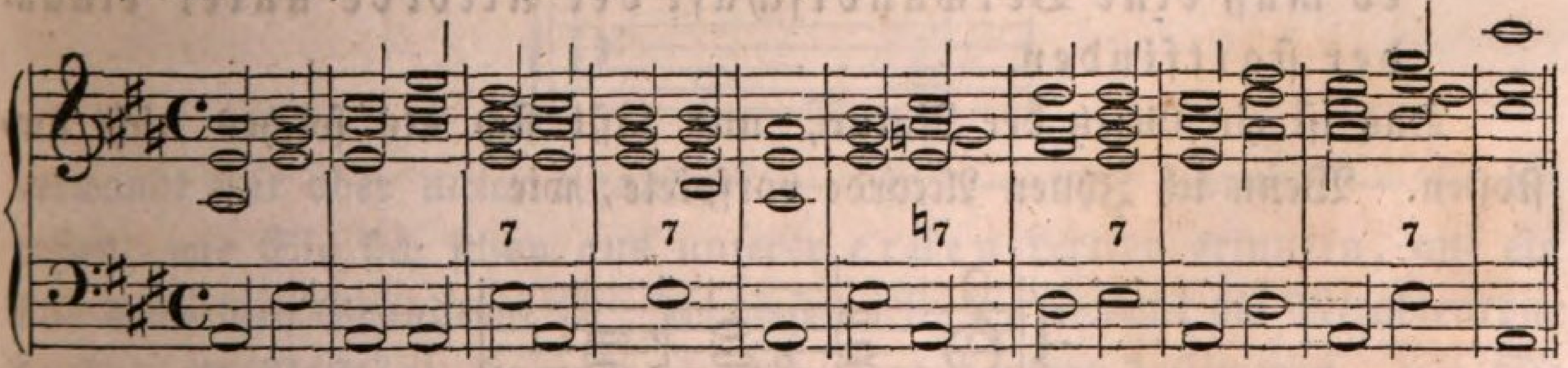
Zur Dominante bildet dieſer vierte Ton immer die Hauptſeptime, und wir haben daher, betreff der Harmoniſirung, Nichts zu thun, als den Dreiklang der Dominante darunter zu ſetzen, und der Septimenaccord iſt fertig. Mißverſtehen Sie mich jedoch auch nicht. Ich ſage: „man **kann** auch begleiten" ꝛc.; genöthigt ſind wir nicht dazu, oder doch nur unter Umſtänden. Die Regel iſt nicht abſoluter Zwang, ſondern will, außer jener ihrer Bezugnahme auf den Septimenaccord, an ſich nur **Mannigfaltigkeit** bezwecken. Wenn z. B. im Verlaufe einer Melodie dieſe hinabſteigende Quarte oft vorkommt, ſo würde dieſelbe, wollten wir ſie **jedesmal** mit der Dominante begleiten, eben ſowohl Monotonie und Einförmigkeit erzeugen, als es höchſt nackt, kahl und hohl klänge, wollten wir in dem Falle gar keinen Gebrauch von jener Ausnahmsregel machen, und den vierten immer, wie bisher, auch mit dem vierten Tone als Grundbaß begleiten. In folgendem Satze z. B.



iſt es gewiß weit ſchicklicher, wenn wir das erſtemal den vierten Ton bei ſeinem Hinabſteigen mit der Dominante, das zweitemal aber wieder, wie gewöhnlich, mit der Subdominante und deren Harmonie begleiten, wie ich es hier gethan habe. Umgekehrt, oder gar keine Abwechſelung getroffen, würde zwar kein großer und eigentlicher Fehler im Satze, aber Steifheit im Rhythmus oder Einförmigkeit entſtehen. Freilich können nun auch Fälle eintreten, wo dieſe Ausnahmsregel gewiſſermaßen an abſoluter Nothwendigkeit gewinnt, und der vierte Ton der Leiter, wenn er um eine Stufe hinabſteigt, mit der Dominante (auch deren Harmonie verſteht ſich von ſelbſt) begleitet werden **muß**. Einer der gewöhnlichſten davon iſt, wenn der vierte Ton zweimal auf einander folgt, und das zweitemal um eine Stufe abwärts fortſchreitet, wie:



Wollten wir hier im vorletzten Takte das erſtemal das as mit der Dominante begleiten, ſo wäre es nicht allein offenbar gegen die Regel, und ſomit ein Fehler, ſondern der Septimenaccord bliebe auch unaufgelöst; wollten wir aber auch das zweitemal dieſen Ton *nicht* mit der Dominante und ihrer Harmonie begleiten, ſo wäre der Uebergang zu dem folgenden Es-Accorde viel zu hart, und es entſtände ein Fehler gegen die Gefälligkeit und Feſtigkeit der Harmonie-Verbindung, weil in der Leiter von Es, welcher dieſe Melodie angehört, mit as eine neue dreitönige Urleiter anfängt, und der unmittelbare Rückſchritt von as nach g mit den Harmonien von As und Es, alſo ohne vermittelnden Septimenaccord, gewiſſermaßen einem gewaltſamen Sprunge gleich kommen würde, der nicht ſeyn darf, von dem ich Ihnen aber erſt in der nächſten Lection noch ein Weiteres zu ſagen habe. Schreitet der vierte Ton der Leiter aufwärts in der Melodie fort, wie gewöhnlich in der Tonleiter, ſo kann natürlich und aus Gründen, die ich Ihnen nicht einmal mehr aus einander zu ſetzen brauche, jene Ausnahmsregel hinſichtlich ſeiner Baßbegleitung durchaus keine Anwendung finden, ſondern bleibt es unbedingt be der erſten Regel, wie es die Natur der Sache und das Verhältniß der Leiter zu ihren Grundtönen gebieten. Nun zum Schluß meines heutigen Vortrags blos noch ein Beiſpiel zur Anwendung des Septimenaccordes in allen ſeinen bisher erwähnten und erörterten Geſtalten:



Dieſes Beiſpiel mögen Sie denn vor der Hand auch zum Muſter nehmen bei allen Ihren ferneren häuslichen Uebungen, welche ich Ihnen, um der Wichtigkeit der Sache willen, heute vielleicht mehr als je aufrichtig und mit allem Ernſte anempfehle.

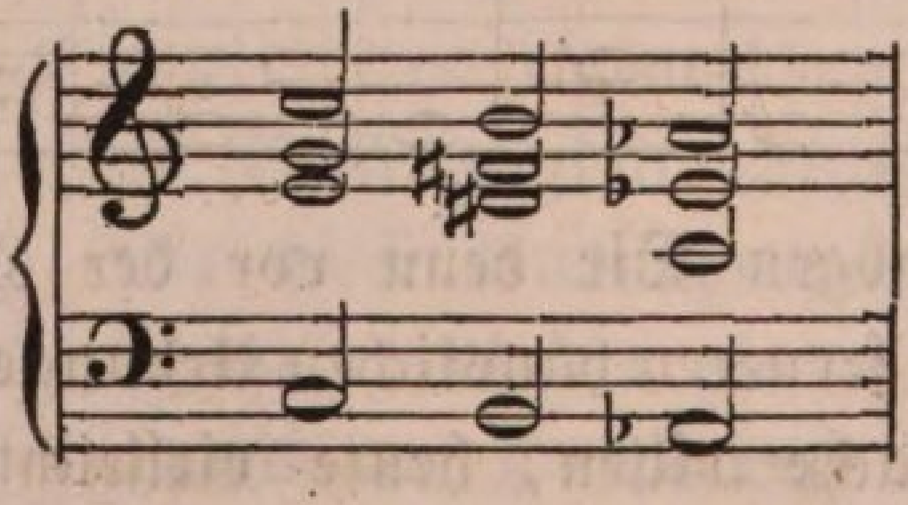
Vierte Lection.

Quinten- und Octavenfolge.

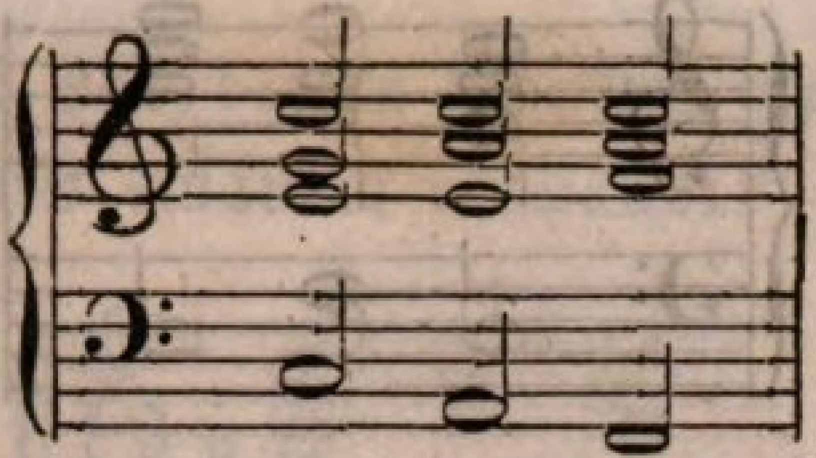
Wenn Sie jetzt, nachdem wir in der vorhergehenden Lection die Lehre vom Septimenaccorde ziemlich erſchöpfend, wenigſtens ſo erſchöpfend durchgegangen ſind, als es bei unſerem Gange in der Erforſchung der Geſetze der muſikaliſchen Harmonie überhaupt ſchon thunlich war, — wenn ich Sie alſo nunmehr frage, warum wir genöthigt waren, im dritten und ſiebenten Accorde der harmoniſchen Leiter, oder warum wir überhaupt auch genöthigt waren und uns genöthigt fühlen können, eine Septime der urſprünglichen Harmonie eines Grundtones oder — was daſſelbe iſt — ſeinem Dreiklange zuzufügen? ſo erwarte ich keine andere Antwort und werde hoffentlich auch keine andere bekommen, als: um eine engere und zwar unſer Gefühl befriedigende Verbindung zwiſchen die Accorde oder verſchiedenen Harmonien zu bringen. Unſer Gefühl verlangt alſo ein inniges Band unter den Accorden, welche auf einander folgen, oder mit anderen Worten, die aber ganz daſſelbe bedeuten,

es muß eine Verwandtſchaft der Accorde unter einander ſtattfinden.

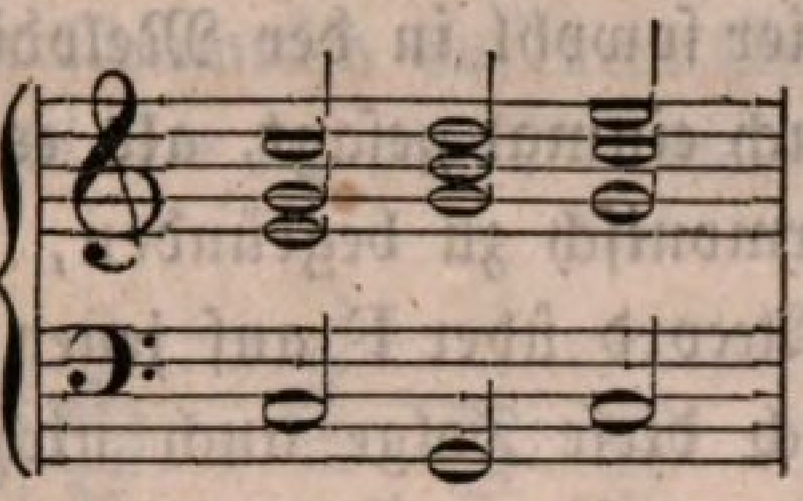
Das iſt ein Geſetz der Natur, und läßt ſich als ſolches nicht umſtoßen. Wenn ich Ihnen Accorde vorſpiele, wie



ſo — obſchon es lauter reine Dreiklänge ſind, alſo urſprüngliche Harmonien — ſchaudert Ihnen die Haut, wenn ich ſo ſagen darf, oder Sie hätten nicht das mindeſte muſikaliſche Gefühl und Gehör.



dagegen ſind auch nichts Anderes als drei Dreiklänge, aber wie wohl, wie ſo ganz naturgerecht erſcheint dieſe Folge Ihrem Ohre? und noch mehr:



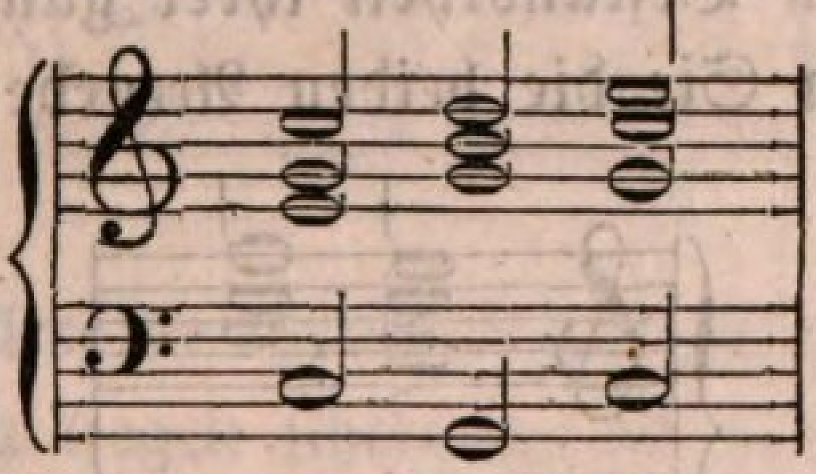
Nun frägt es ſich zunächſt jedoch,

worin die Verwandtſchaft zweier Accorde beſteht?

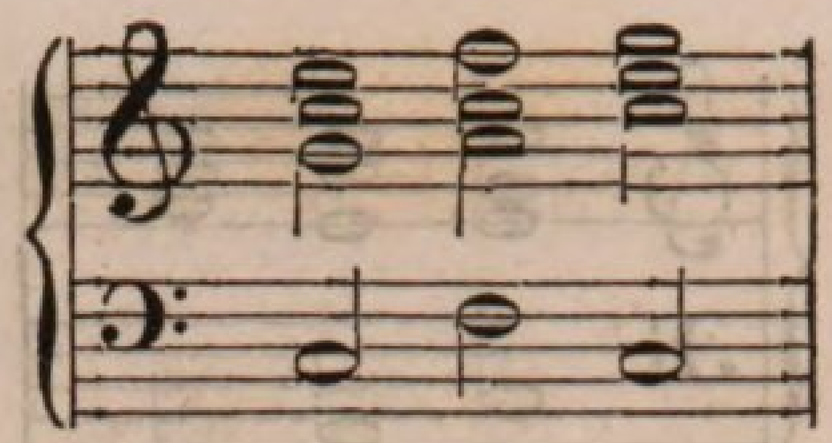
Wir wollen die Sache genauer nehmen, als es für den Gegenſtand, welchen wir heute uns vornehmlich zur Betrachtung ausgeſtellt haben, im Grunde nothwendig zu ſeyn ſcheint; ich kann mich nämlich dann, wo wir aus anderen Urſachen wieder darauf zurückkommen müſſen, kürzer dabei faſſen, und ſo iſt immer Etwas gewonnen. Verwandt ſind alle diejenigen Accorde oder Harmonien unter einander, welche

1) nach Maaßgabe der mitklingenden Töne auf ein und demſelben erzeugenden Grundtone beruhen.

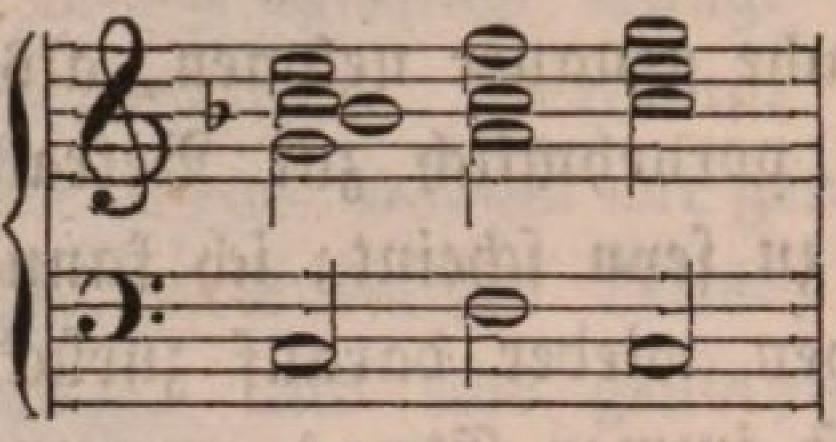
Sind alſo die Accorde, welche ich ſo eben ſpielte:



verwandt mit oder unter einander? — Ja! — und warum? — ſie beruhen, wie Sie ſich ſchon aus unſerer erſten Lection erinnern, auf ein und demſelben Grundtone C. In dieſem klingen ſowohl die Melodientöne (cde) als Baßtöne (c und g) mit, und letztere beſtimmen, wie Sie wiſſen, in ihrem Dreiklange die Harmonie. Auch wenn ich dem letzten Accorde, wie wir früher in der Leiter gethan haben, noch eine Septime, das b, zufüge, iſt die Innigkeit der Verwandtſchaft noch durchaus nicht geſtört, denn auch dieſes b iſt als Aliquotton (um dieſen Ausdruck einmal wieder zu gebrauchen) in dem Grundtone C enthalten. Sind dieſem nach aber auch folgende Accorde:



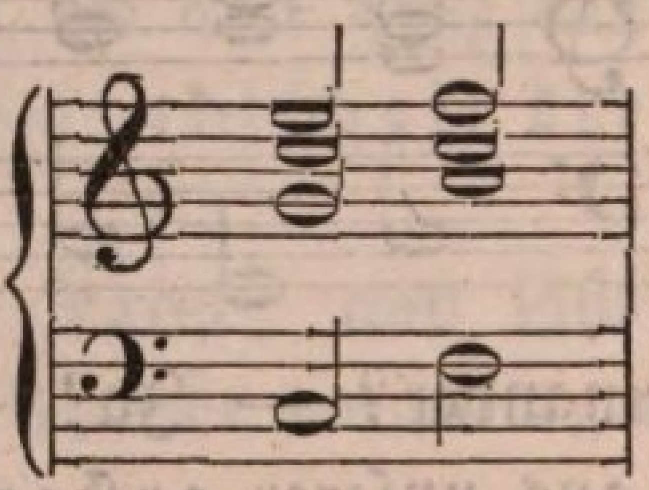
mit einander verwandt? — Nein! werden Sie antworten, wenigſtens nicht der zweite mit dem erſten, und warum „nein“? — weil in dem Grundtone C, womit die Accordenreihe anfängt, kein f als mitklingender Ton enthalten iſt, das hier ſowohl in der Melodie als im Baſſe erſcheint. Jedoch habe ich früher auch einmal geſagt, als es ſich darum handelte, die diatoniſche Tonleiter harmoniſch zu begründen, es ſey kein großer Fehler, wenn dieſer zweite Accord über F auf jenen erſten über C folge, und Ihr Ohr wird ſich durch dieſe Folge auch nicht gar ſonderlich beleidigt fühlen, wie viel inniger es für daſſelbe klingen mag, wenn die Accorde folgen, wie früher in der vollſtändigen Leiter:



Wie verhält ſich aber die Sache? — Wir kommen auf den zweiten Punkt:

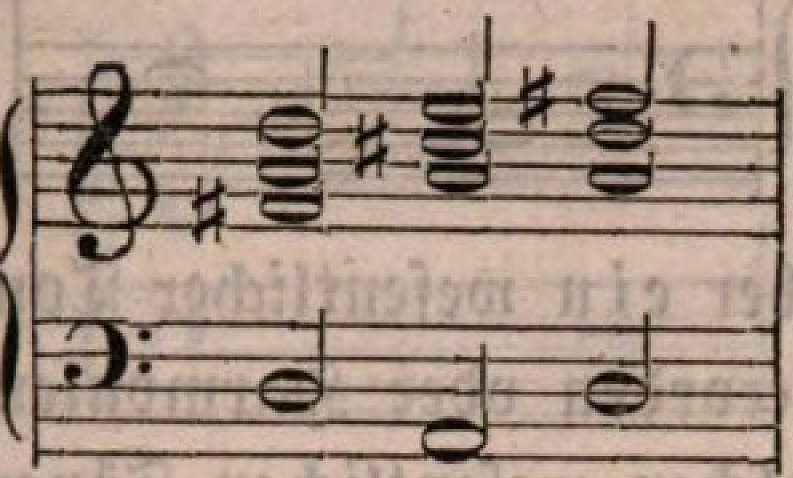
2) Verwandt ſind ferner alle ſolche Accorde mit und unter einander, welche wenigſtens *einen* Ton mit einander gemein haben, der einen weſentlichen Beſtandtheil ihrer ganzen Harmonie ausmacht.

Und nun vergleichen Sie die beiden Accorde:

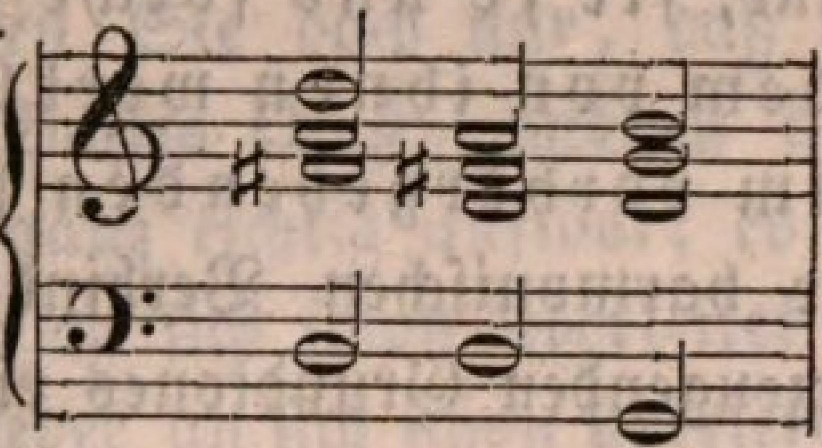


recht genau mit einander; in jedem iſt c enthalten; c aber iſt im erſten Grundton und im zweiten zum wenigſten doch der erſte mitklingende Ton nächſt der Octave vom Grundtone; c iſt die Quinte, die Dominante von f, alſo ein kaum minder weſentlicher Ton in der Harmonie von F als in der von C. Ich ſage: „*kaum* minder weſentlicher,“ denn allerdings hat er in der Harmonie von C eine größere, wichtigere Bedeutung, iſt ja ſelbſt Grundton; aber deshalb führten wir ja auch, zur *innigſten* Verbindung der Accorde, die Septime noch hinzu.

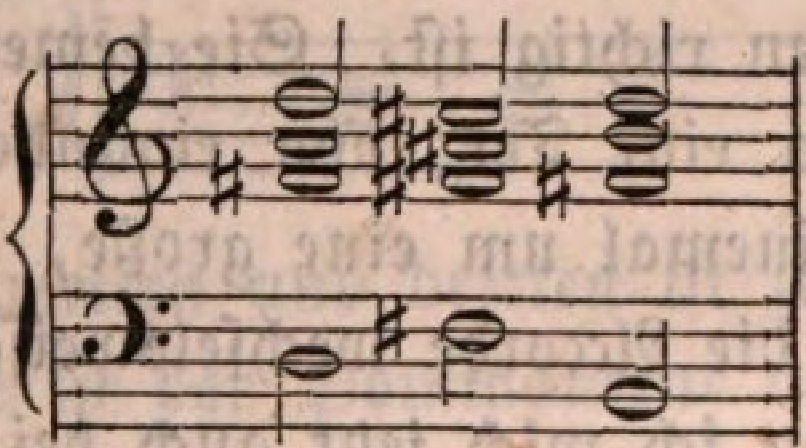
Laſſen Sie uns bei den beiden Punkten noch etwas ſtehen bleiben. Sind folgende Accorde mit einander verwandt? —



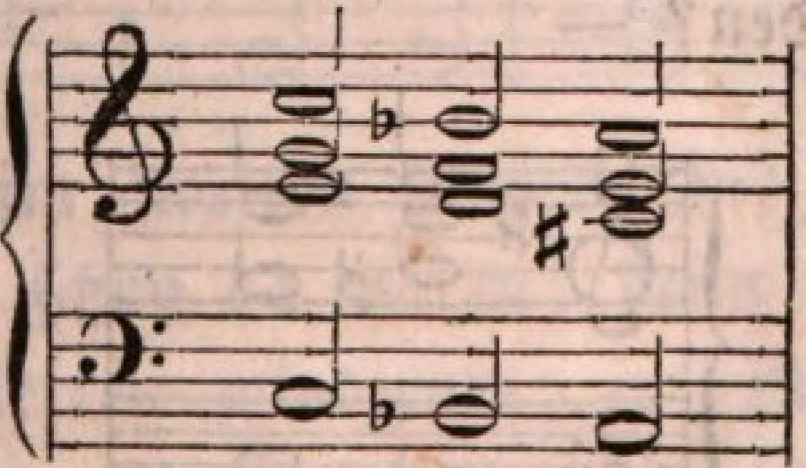
Ja! denn ſie beruhen ſämmtlich auf dem Grundtone D, unter deſſen mitklingenden Tönen ſowohl d e fis der Melodie, als d und a des Baſſes enthalten ſind; aber



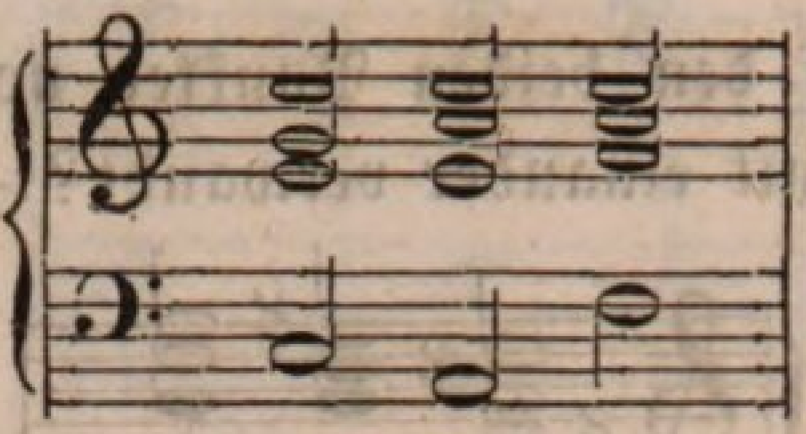
ſind nicht verwandt mit einander? — Allerdings! die Harmonie fängt zwar mit D an, allein der zweite Accord iſt derſelbe wie der erſte, nur in einer anderen Lage, und der dritte Accord hat mit dem zweiten wenigſtens einen, zu beiden Accorden weſentlich gehörenden, Ton gemein, nämlich d, mit dem es ſich zudem hier eben ſo verhält, wie vorhin mit c in der Verbindung der beiden Accorde über C und F. Sogar in dieſer Accordenfolge



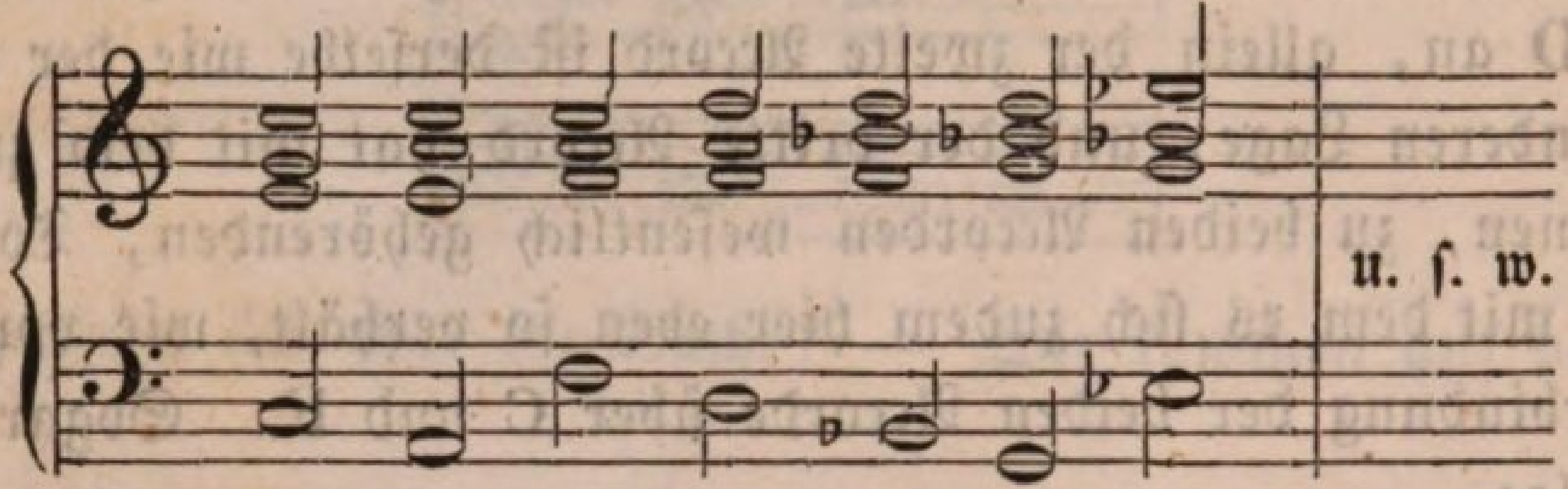
ſo weit die einzelnen Accorde (nach Maaßgabe der Tonarten nämlich) von einander entfernt zu liegen ſcheinen, iſt noch Verbindung oder Verwandtſchaft, denn jeder Accord enthält einen Ton, der auch in dem vorhergehenden enthalten war, und zu dem einen ſo weſentlich gehört als zu dem andern. Spielen wir aber oder ſchreibe ich her:



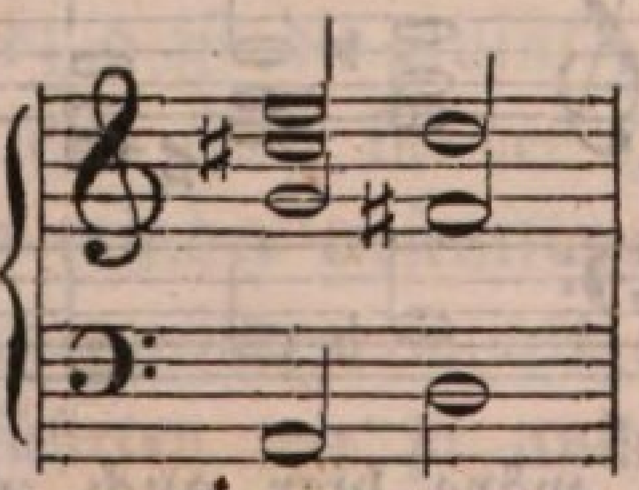
nach welchem Verhältniſſe wäre hier auch nur die mindeſte Verwandtſchaft? — Indeſſen iſt ſolche in folgenden Accorden? —



Sie ſtutzen; wenn aber *ein* weſentlicher Ton ſchon eine befriedigende Verbindung unter den Accorden oder Harmonien hervorbringen kann, ſo muß dieſe Kraft *zwei* ſolchen weſentlichen Tönen doch noch mehr inwohnen, und *am liebſten ſucht man daher auch*, wenn die auf einander folgenden Accorde nicht durch die Natur des Mitklangs ihrer Grundtöne mit einander verwandt ſind, *ſie ſo und ſolche auf einander folgen zu laſſen, daß in jedem von ihnen wirklich immer zwei Töne enthalten ſind, die im vorhergehenden ſchon da waren.* Dadurch wird das in ihrer harmoniſchen Verbindung erſetzt, was ihnen nach der Natur ihres erzeugenden Grundtones eigentlich abgehet, wie — um noch ein Beiſpiel dieſer Art anzuführen — in folgender Reihe:

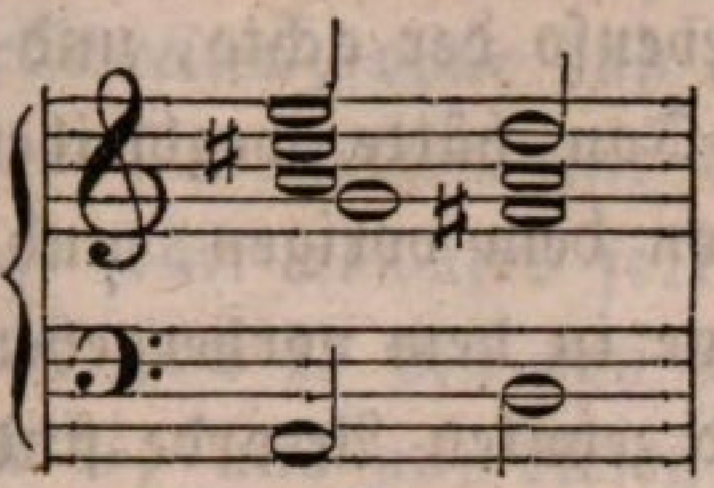


welche deshalb vollkommen richtig iſt. Sie bemerken, daß die Grundtöne dieſer Accorde immer um eine Terz von einander entfernt liegen, und zwar wechſelsweiſe das einemal um eine große, das anderemal um eine kleine Terz; ebenſo auch die Accorde wechſelsweiſe bald Dur-, bald Molldreiklänge ſind; und kann ich mich jetzt auch bei dieſer Erſcheinung nicht länger aufhalten, weil ich in einer der künftigen Lectionen und namentlich bei Gelegenheit der Lehre von der Modulation wieder darauf zurückkomme, ſo will ich Sie doch recht ſehr gebeten haben, ſie nicht ſo ganz blos nebenbei zu betrachten. Scheint ſie auch nur zufällig, ſo iſt ſie dennoch von Wichtigkeit. — Nun endlich noch ein Beiſpiel. Iſt Verwandtſchaft unter dieſen Accorden? —



Es ſind Ihnen derartige Harmonien gewiß ſchon oft vorgekommen.

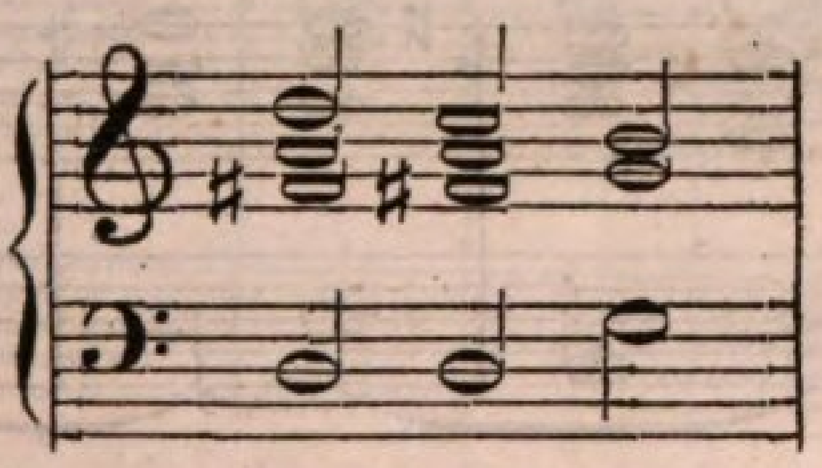
Sie wiſſen nicht, was Sie antworten ſollen: Sie meinen, die Accorde ſeyen nicht vollſtändig; und wirklich auch lauten ſie urſprünglich:



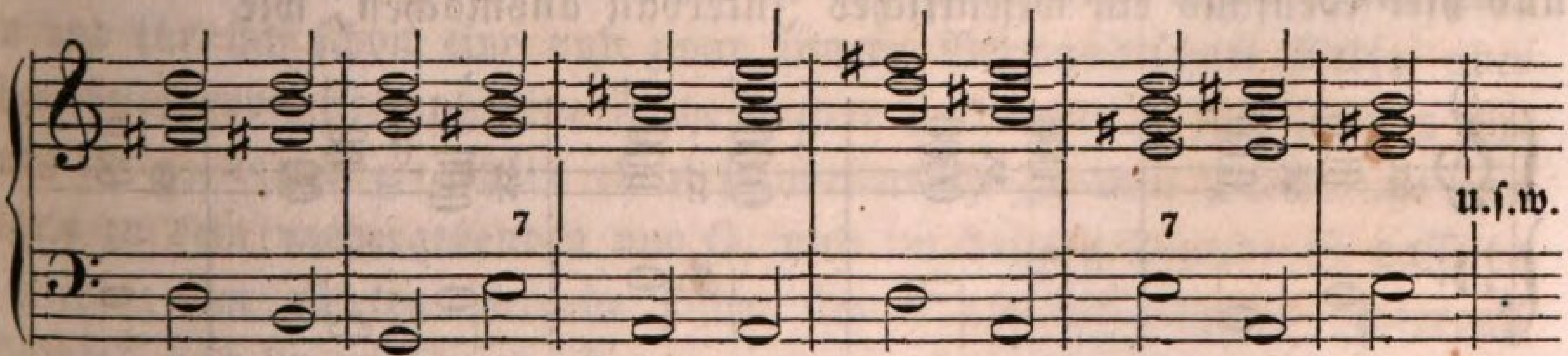
und hier wäre in a ein Ton, der weſentlich zu beiden Accorden gehört, zu dem Dreiklange über A wie zu dem über D. Allein vollſtändig oder nicht vollſtändig, die Harmonienfolge muß immer richtig und alſo auch verwandt ſeyn: bemerken Sie doch nur, daß A im Baſſe hier die Dominante des folgenden Baſſes D iſt, und in dem Accorde eine Septime (g) enthalten, die ſich ganz richtig auflöst; es iſt alſo ein Dominanten-, ein Septimenaccord, der an ſich ſchon überleitet zu dem folgenden, und

3) endlich enthält jeder an ſich ſchon überleitende Accord mit dem folgenden eine Verwandtſchaft, die, wenn die äußere Tongleichheit auch fehlt, innerlich vorhanden, um dieſer ihrer inneren Natur willen aber auch um deſto wirklich inniger und wirkſamer iſt.

Iſt nun eine Verwandtſchaft zwiſchen dieſen Accorden:



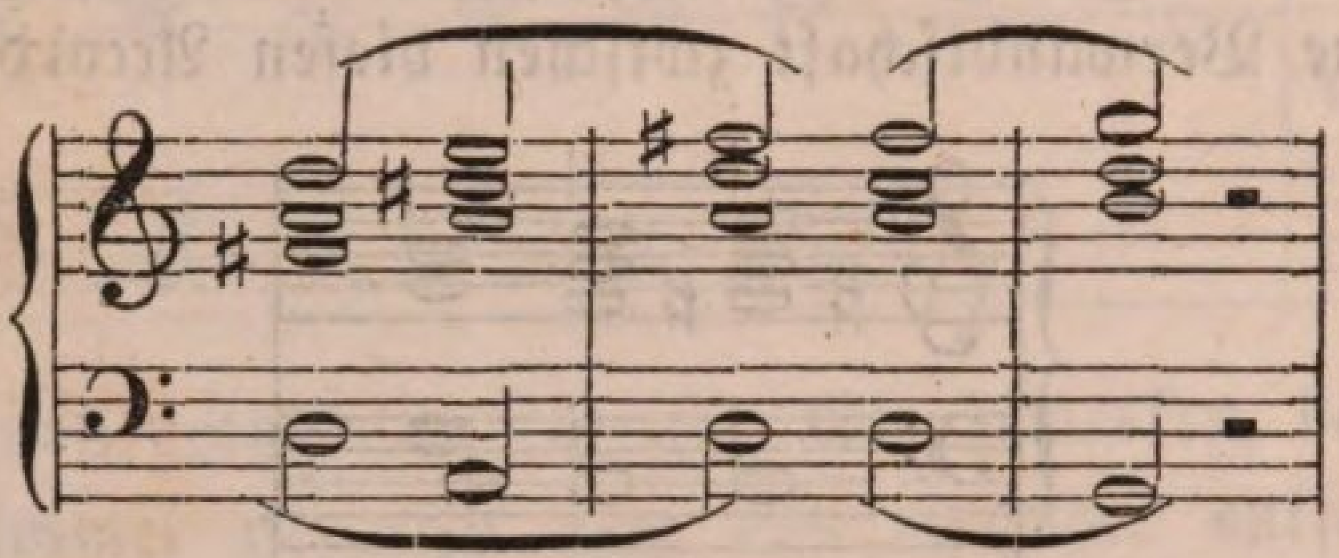
Ja! — In dem zweiten und dritten iſt zwar kein gleicher Ton enthalten, aber der zweite iſt der Dominanten- und Septimenaccord von G. Iſt auch in folgender Reihe die Verwandtſchaft gehörig beobachtet? —



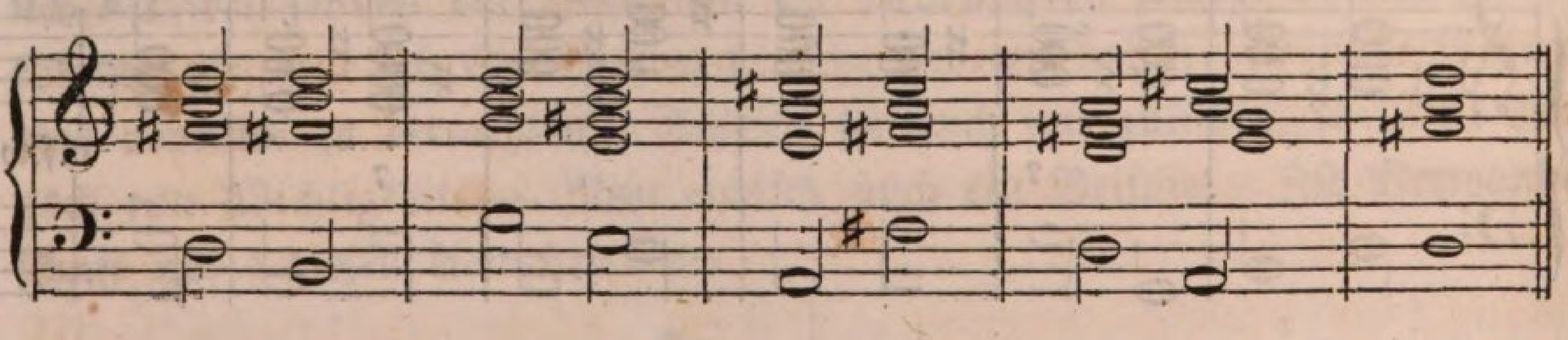
Allerdings, denn im zweiten Accorde ſind zunächſt zwei Töne enthalten, welche im erſten ſchon da waren; beim dritten findet daſſelbe Verhältniß ſtatt; beim vierten wiederum; im fünften iſt zwar kein vorher ſchon erklungener Ton vorhanden, aber der vorhergehende Accord iſt ſein Dominanten- und Septimenaccord, denn E iſt die Dominante von A;

der ſechste hat wiederum zwei Töne, welche im fünften ſchon gehört wurden; der ſiebente weist wenigſtens einen weſentlichen Ton mit dem vorigen zugleich auf (a); ebenſo der achte, und der neunte (e), wo aber eben ſo gut auch dieſer Ton hätte wegbleiben können, denn der Baß enthält die Dominante von dem vorigen, und die Melodie wie der Baß ſind als mitklingende Töne in dem vorhergehenden Grundtone enthalten; zwiſchen dem neunten und zehnten Accorde findet daſſelbe Verhältniß wie zwiſchen dem vierten und fünften ſtatt, und der eilfte oder letzte endlich bindet ſich an den vorletzten durch einen weſentlichen Ton (e).

So wiſſen Sie denn jetzt nicht allein, daß zwiſchen den auf einander folgenden Accorden immer eine Verbindung oder ſogenannte Verwandtſchaft ſtattfinden muß, ſondern wiſſen auch, worin dieſe Verwandtſchaft beſteht. Sie kann zweierlei Art ſeyn, eine innerliche und eine äußere. Jene findet ſtatt, wenn die auf einander folgenden Accorde, nach der Natur der mitklingenden Töne, aus ein und demſelben erzeugenden Grundtone hervorgegangen ſind, oder wenn der eine Accord, ſeiner ganzen Natur nach, von ſelbſt ſchon zu dem folgenden überleitet, wie in folgendem Beiſpiele:

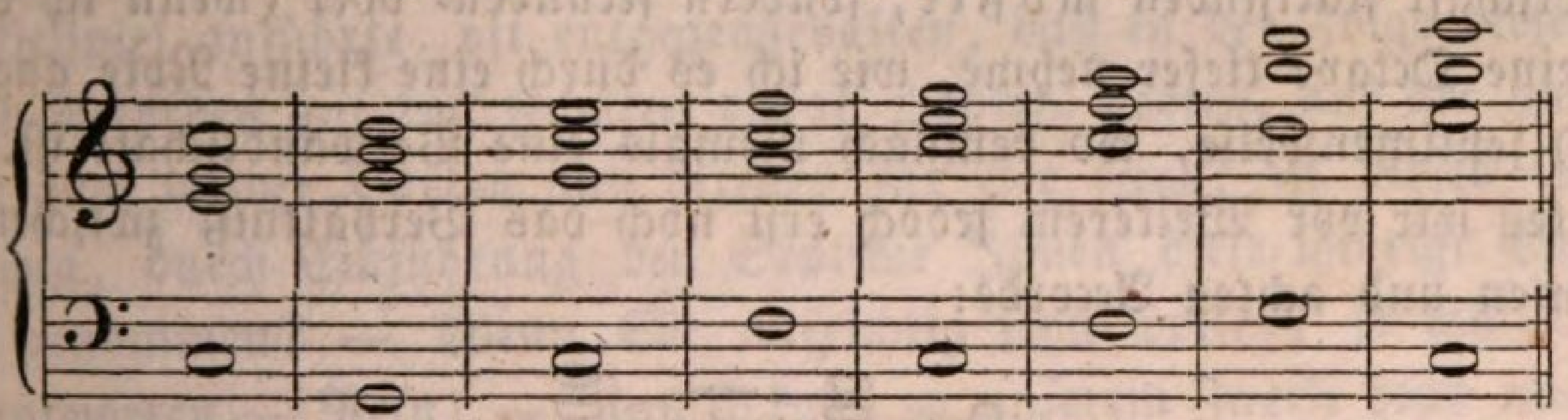


Aeußerlicher Art iſt die Verwandtſchaft der Accorde unter einander, wenn in dem einen zwei Töne oder wenigſtens ein, jedoch weſentlicher Ton vorhanden iſt, welche auch in dem vorhergehenden ſchon da waren und hier ebenfalls ein weſentliches Intervall ausmachen, wie

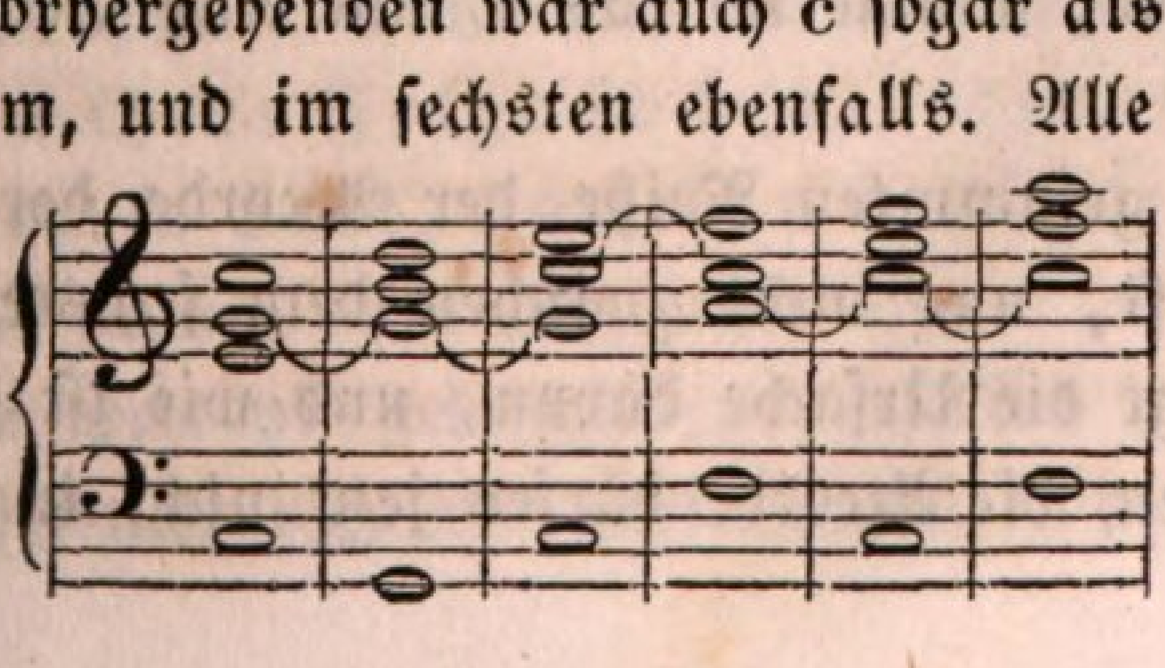


Das Alles wiſſen Sie alſo, und wenn Sie genaue Acht auf die Beiſpiele hatten, ſo werden Sie noch weiter erfahren haben, daß die verwandten Accorde, nach Maaßgabe ihrer Grundbäſſe, immer um eine, nun kleine oder große, Terz oder, was umgekehrt daſſelbe iſt, kleine oder große Sexte, und um eine Quinte oder umgekehrte Quarte von einander

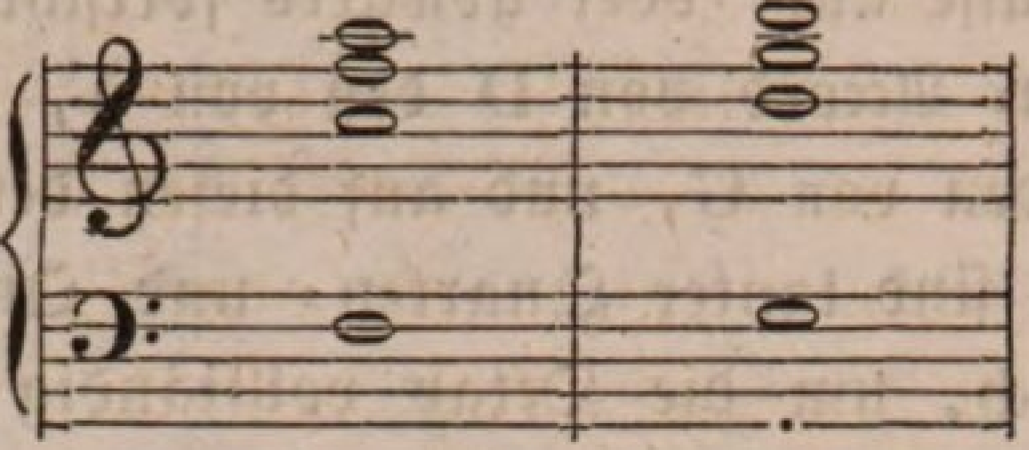
entfernt liegen. Wir können von D nach H, von H nach G, von G nach E, auch von D nach Fis, von Fis nach A, von D-Moll nach F, von F nach A u. ſ. w. fortſchreiten, ohne das Geſetz der Verwandtſchaft zu verletzen, und das Alles ſind Terzen und Sexten, je nachdem man nämlich die Grundbäſſe auf- oder abwärts fortſchreiten läßt; und dann können wir auf den Accord von D den von A, auf dieſen wieder den von D, auf dieſen den von G, und auf dieſen den von C u. ſ. w. folgen laſſen, und das ſind lauter Quarten- und Quintenſchritte. Welche Intervalle fehlen noch, um die Octav vollſtändig zu machen? — Wir haben Terz, Quarte, Quinte und Sexte, — alſo fehlen noch Secunde und Septime, welche hier wiederum gleich ſind, denn eine Septime iſt umgekehrt eine Secunde, und eine Secunde umgekehrt eine Septime. Wenn ich auf C den Ton H im Baſſe folgen laſſe, ſo kann dies ein Secunden- oder Septimenfortſchritt ſeyn, je nachdem ich nämlich das H unterhalb oder oberhalb des C nehme. Halten Sie das feſt, und jetzt wollen wir wiederum eine Leiter und zwar in ihrer erſten harmoniſchen Geſtalt herſetzen, und unterſuchen, ob ſie auch eine Prüfung nach dieſer Regel der Verbindung oder Verwandtſchaft der Accorde aushält:



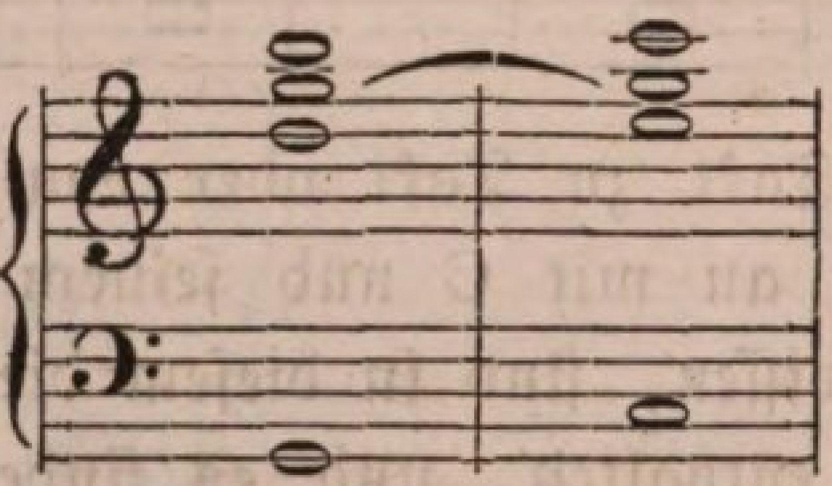
Wir wollen von Takt zu Takt oder von Accord zu Accord gehen. Die ganze Reihe fängt an mit C und ſeinem Dreiklange. C iſt alſo Grundton. Wie Sie wiſſen, ſind in dieſem die ſämmtlichen drei erſten Accorde als Mitklänge enthalten, und es findet alſo unter ihnen auch an und für ſich ſchon eine und zwar innere Verwandtſchaft ſtatt; aber abgeſehen davon iſt auch eine ſolche äußere vorhanden. Im zweiten Accorde iſt g, dieſes g gehört eben ſo weſentlich zu dem Dreiklange von G als zu dem vorhergehenden von C, und im dritten Accorde iſt daſſelbe g wieder; im vierten Accorde findet ſich c als weſentliches Intervall (Quinte), und im vorhergehenden war auch c ſogar als Octav; im fünften iſt dieſes c wiederum, und im ſechſten ebenfalls. Alle dieſe ſechs Accorde



ſind alſo nicht blos (wenigſtens drei und drei zuſammen) innerlich, ſondern ſelbſt auch äußerlich verwandt, und wie Sie ſehen, folgen die Grundbäſſe auch in Quinten und Quarten auf einander. Nun aber der ſiebente Accord: wie verhält er ſich zum ſechsten? —



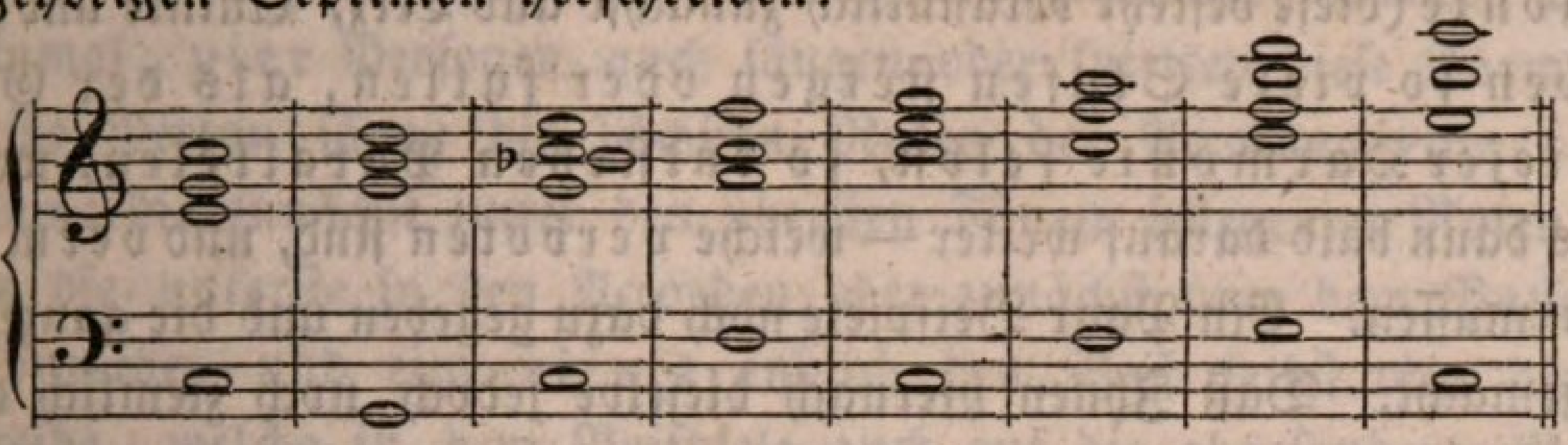
Hier iſt keine Verwandtſchaft, ſo wenig eine innere als äußere, vorhanden, denn im Grundtone F iſt kein h und kein d enthalten, wie im Grundtone G umgekehrt kein c u. ſ. w., und im Accorde über G iſt hier auch nicht ein einziger Ton, welcher bereits in dem vorhergehenden über F erklungen wäre. Es iſt alſo durchaus keine Verwandtſchaft oder irgend eine Verbindung unter dieſen beiden Accorden vorhanden, und — achten Sie wohl auf — der Baß ſchreitet auch nicht terzen- oder ſexten- und nicht quinten- oder quartenweiſe fort, in welchem Falle eine Verwandtſchaft ſtattfinden müßte, ſondern ſecunden- oder (wenn ich das G um eine Octave tiefer nehme, wie ich es durch eine kleine Note angezeigt habe) ſeptimenweiſe, wo demnach niemals eine Verwandtſchaft iſt. Betrachten wir vor Weiterem jedoch erſt noch das Verhältniß zwiſchen dem ſiebenten und achten Accorde:



Hier iſt wieder Verwandtſchaft, denn es iſt nicht nur der Grundbaß G die Dominante von dem folgenden C und ſomit der Accord darüber der zu dieſem hinführende Dominantenaccord, ſondern beide Accorde haben außerdem auch noch einen und zwar ihnen weſentlich zugehörenden Ton gemeinſchaftlich, nämlich g. Der Grundbaß ſteigt abermals um eine Quinte, oder würde, nähme ich das C um eine Octave tiefer, um eine Quarte fallen.

So iſt in der geſammten Reihe der Accorde der diatoniſchen Leiter eine Verwandtſchaft, nur nicht zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde. Worin liegt die Urſache davon, und wie iſt dem Uebel abzuhelfen? — Sie meinen, die Accorde dürfen jetzt nicht in ihrer urſprünglichen

Geſtalt mehr, ſondern mit den dazu gehörigen Septimen betrachtet und verglichen werden. So wenig Haltbarkeit der Einwurf beſitzt, will ich ihn gleichwohl gelten laſſen, und die Accordenleiter mit den nöthigen und dazu gehörigen Septimen herſchreiben:

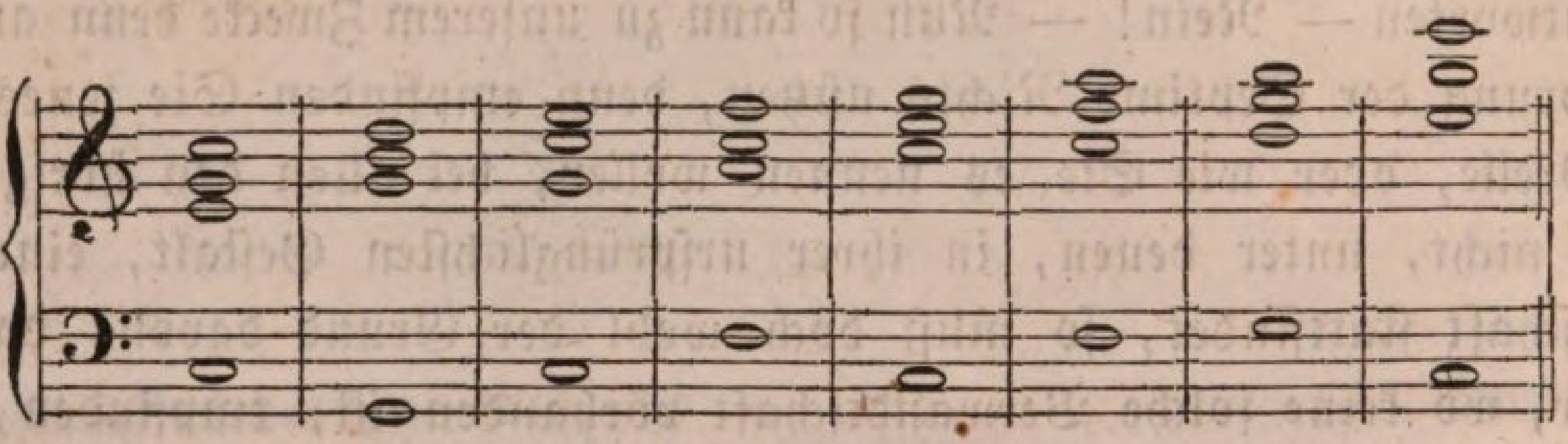


Nunmehr iſt die Verwandtſchaft da, ſagen Sie. Allerdings ſcheint es auf den erſten Anblick ſo. Durch Zufügung der Septime hat auch der ſiebente Accord einen Ton erhalten (f), welcher in dem vorhergehenden ſechsten Accorde ſchon vorhanden war, und in beiden Accorden erſcheint dieſer Ton auch als ein weſentlicher, im ſechsten als Octave, im ſiebenten als überleitende Septime. Das Alles hat ſeine Richtigkeit; jedoch iſt wirklich Ihr Gefühl jetzt durch die Folge der beiden Accorde befriedigt? — Sie haben mir, wenn ich früher die harmoniſirte Tonleiter als Beiſpiel anführte, oft entgegengehalten, daß in der Folge dieſes ſiebenten Accordes auf den ſechsten etwas Hohles, Leeres, auf der anderen Seite auch wieder Hartes und Grelles für Sie liege: iſt dieſes Gefühl jetzt weg, durch Einführung der Septime Ihnen dieſe widrige Empfindung genommen? — Wenn Sie aufrichtig ſeyn wollen, ſo müſſen Sie mir antworten — Nein! — Nun ſo kann zu unſerem Zwecke denn auch die Einführung der Septime Nichts nützen, denn empfinden Sie jenes Harte und Grelle, oder wie Sie es nennen wollen, bei allen den übrigen Accorden nicht, unter denen, in ihrer urſprünglichſten Geſtalt, eine Verwandtſchaft ſtattfindet, ſo muß doch wohl der Grund davon, daß Sie es hier, wo keine ſolche Verwandtſchaft vorhanden iſt, empfinden, auch kein anderer ſeyn als eben der, daß die Verwandtſchaft den Accorden in ihrer urſprünglichen Geſtalt (ohne Septime) fehlt, und wir können füglich wieder die Leiter ohne Septime als Beiſpiel aufſtellen, und fragen, worin liegt der Grund, daß zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde keine Verwandtſchaft ſtattfindet, die Accorde deshalb in ihrer Folge ſo hohl, leer, nackt, unſer Gefühl beleidigend, ja hart, barſch, wie abgeriſſen erklingen, und wie endlich iſt dem Uebel abzuhelfen? —

Damit, meine Herren! gelangen wir endlich zu dem Hauptpunkte unſerer heutigen Betrachtung, der ſogenannten Quinten- und Octa-

venfolge, oder, wie Andere ſich ausdrücken, Quinten- und Octavenparallelen. Was ſind dies? fragen Sie mich; die gewöhnliche Art, darauf zu antworten, iſt: wenn die Quinten und Octaven in der Harmonie (dieſe beſteht bekanntlich zunächſt aus Terz, Quinte und Octav) um eben ſo viele Stufen ſteigen oder fallen, als der Grundbaß dieſer Harmonie ſelbſt, ſo entſtehen Parallelen, welche — heißt es dann bald darauf weiter — welche verboten ſind, und vermieden werden müſſen. Ein Paar Beiſpiele noch dazu gegeben und die ganze Sache iſt abgemacht. Daß Ihnen hiernach dieſelbe jedoch noch ziemlich eben ſo dunkel iſt, denn vorher, nehme ich Ihnen durchaus nicht übel. Befolgen wir daher eine andere Methode, und ich bin überzeugt, das ganze ſo ſchwierig ſcheinende Capitel, über welches manche Componiſten und Muſiker in ihrem ganzen Leben nicht recht in's Klare kommen, iſt Ihnen mit einem Male klar.

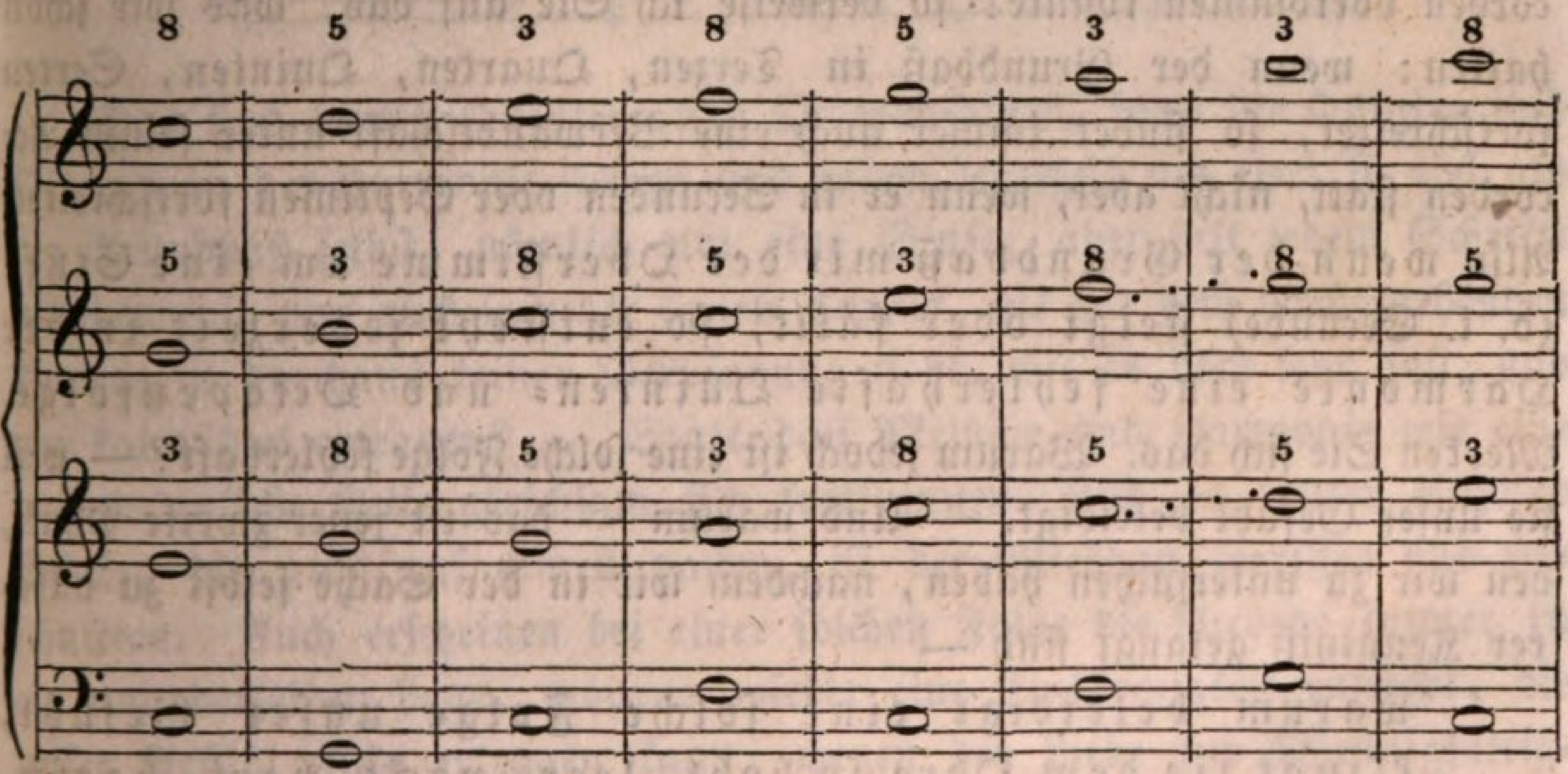
Ich ſagte, unter allen Accorden, auch in ihrer urſprünglichſten Geſtalt, müſſe eine Verwandtſchaft ſtattfinden, und zeigte Ihnen auch hinreichend, worin dieſe Verwandtſchaft eigentlich beſteht. Die Leiter ſoll uns in allen ihren Theilen zum Maaßſtab für alle möglich vorkommenden Fälle dienen (muß es auch können, denn wir haben keine anderen Töne und Verhältniſſe in der Muſik, als welche in einer Leiter von acht Tönen vorkommen, ob nun eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer, iſt einerlei), ſo auch hier. Betrachten wir die Leiter in ſolcher Rückſicht aber:



ſo ergiebt ſich, daß zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde eine ſolche Verwandtſchaft nicht ſtattfindet. Deshalb macht denn dieſe Folge auch einen üblen Eindruck auf unſer Gefühl, und der Grund hievon iſt, weil Quinten- und Octavenparallelen durch dieſe Accorde, in ihrer jetzigen Geſtalt, entſtehen. Das ohngefähr war der Zuſammenhang, die Folge und der Hauptinhalt unſerer bisherigen Betrachtung. Nun fragen wir zunächſt:

was iſt oder worin beſteht dieſe unſer Gefühl ſo ſehr beleidigende Quinten- und Octavenfolge (Parallele)? —

Die vorhin ſchon darauf gegebene Antwort kann, wie geſagt, Ihnen nicht genügen. Sie ſehen, die Harmonie in jedem Takte obigen Beiſpiels enthält vier Töne, drei in dem Accorde, und einen im Baſſe; ſie iſt alſo im wahren Sinne des Worts vierſtimmig. Denken Sie ſich nun einmal, vier Perſonen auch ſängen oder ſpielten dieſe Harmonien; die erſte Perſon ſänge die höchſten Noten der Accorde; eine zweite übernähme die zunächſt unter den oberſten Tönen belegenen Noten; eine dritte die unterſte in den Accorden oder zunächſt über dem Baſſe belegene Tonreihe; und eine vierte endlich den Baß ſelbſt oder die letzte Notenreihe, welche in dem Beiſpiele auch auf die abgeſonderte Baßzeile geſchrieben iſt. Zur Verdeutlichung der Sache will ich wirklich eine jede dieſer vier verſchiedenen Parthien auch auf eine beſondere Linie ſchreiben, d. h. diejenigen Noten, welche zugleich geſungen werden müſſen, eine über die andere, oder mit anderen Worten, den Accord jeder Baßnote genau ſo, wie er erklingt oder über ihr zu ſtehen kommt:



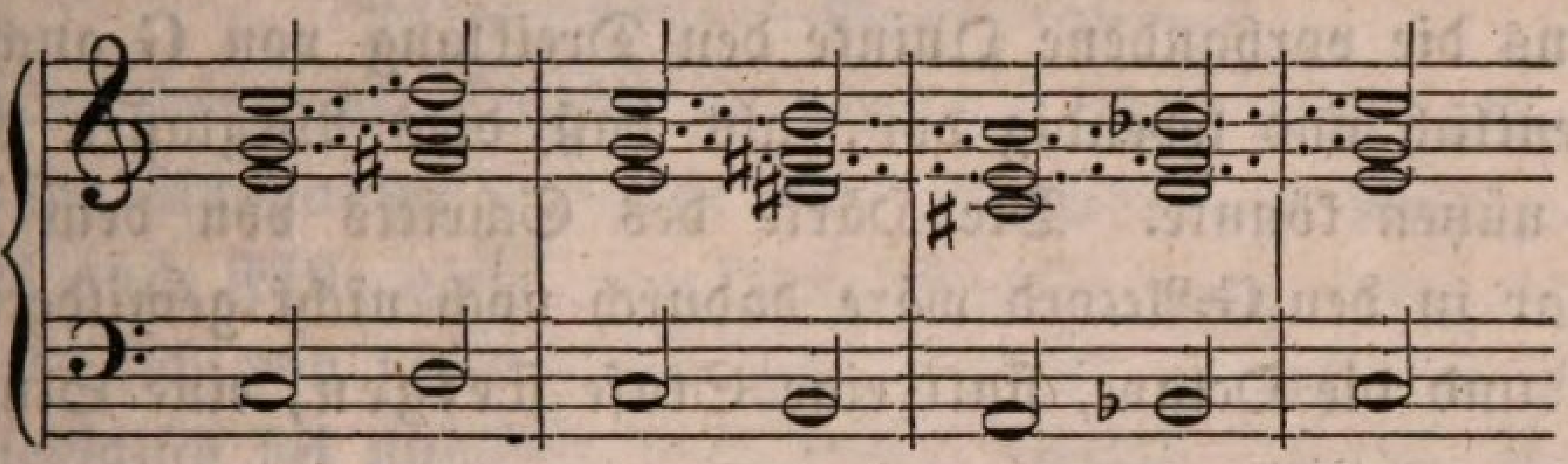
Es iſt dies nichts Anderes als eine Ausdehnung des vorhergehenden Beiſpiels nach einem größeren Maaßſtabe, und diejenigen unter Ihnen, welche bereits einige Kenntniſſe von der Sache haben, werden den Anfang, eine Harmonie vierſtimmig in Partitur auszuſetzen, darin erkennen, wovon aber in nächſter Lection ein Weiteres. Jetzt halten Sie blos die Anſicht feſt, eine jede beſondere dieſer vier Notenreihen mache auch eine beſondere Parthie oder ſogenannte Stimme aus, die ihre eigene Fortſchreitung beobachtet, welche, da ſie nichts Anderes iſt als eine Folge von einzelnen Tönen, auch Melodie, ein Geſang für ſich genannt werden darf. Und nun betrachten Sie dieſelbe, dieſe Folge von Tönen in einer eben beſonderen Stimme: immer werden Sie finden, daß jede Stimme

von einem ſtets zu einem anderen Intervalle des Accords fortſchreitet, wie ich es durch die darüber geſetzten Ziffern, die das Intervall vom Grundbaſſe aus gerechnet andeuten, auch noch mehr verſinnlicht habe, bis auf den ſechsten und ſiebenten Accord, wo zuerſt die zweite Stimme jedesmal die Octave, und die dritte Stimme jedesmal die Quinte vom Baßtone zu ſingen oder zu ſpielen hat. Es folgt alſo in ein und derſelben Stimme auf die Octave wiederum im nächſten Accorde eine Octave, und in einer anderen aber ebenfalls ein und derſelben Stimme auf die Quinte wiederum im nächſten Accorde eine Quinte. Die zweite Stimme geht von der Octave zur Octave, die dritte Stimme von der Quinte zur Quinte über, und das iſt jene Parallele oder Quinten- und Octavenfolge, welche nicht ſeyn darf: ein gleichzeitiges Fortſchreiten irgend einer Stimme von Octave zu Octave und von Quinte zu Quinte über verſchiedenen Baßtönen. Fragen Sie mich, warum das gerade hier, zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde vorfällt und nicht auch in den vorhergehenden Accorden vorkommen konnte? ſo verweiſe ich Sie auf das, was wir ſchon hatten: wenn der Grundbaß in Terzen, Quarten, Quinten, Sexten fortſchreitet, ſo findet immer auch eine Verwandtſchaft unter ſeinen Accorden ſtatt, nicht aber, wenn er in Secunden oder Septimen fortſchreitet. Alſo wenn der Grundbaß mit der Oberſtimme um eine Stufe (d. i. Secunde) ſteigt oder fällt, ſo entſteht jederzeit in der Harmonie eine fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge. Merken Sie ſich das. Warum jedoch iſt eine ſolche Folge fehlerhaft? — weil ſie unſer Gefühl beleidigt. — Und warum — das iſt jener zweite Punkt, den wir zu unterſuchen haben, nachdem wir in der Sache ſelbſt zu näherer Kenntniß gelangt ſind —

> warum beleidigt eine ſolche Folge unſer Gefühl, klingt ſie dem Ohre ſo hohl, leer, nackt, hart, barſch, und wie wir uns vorhin noch ausdrückten? —

Ich antworte: weil dadurch eine Störung in der Einheit unſers Gemüthslebens geſchieht. Aber ich will mich klarer und deutlicher ausſprechen. Sie erinnern ſich aus meinem erſten Vortrage, daß Octave und Quinte in der Entfaltung der Töne oder der Harmonie, d. h. in der Reihe der mitklingenden Töne, die erſten waren nach dem erzeugenden Grund- oder Urtone. Als ſolche ſind ſie nun auch die conſonirendſten Intervalle, ſo ſehr ſelbſtſtändig und abgegränzt für ſich, daß ſie ſich auch nicht einen Schritt von ihrer Stelle bewegen dürfen, ohne ihren Charakter zu verlieren. Nehmen Sie die Terz: ſie iſt auch eine Conſonanz, aber ſie kann als ſolche doch groß und klein ſeyn; eben ſo verhält es ſich mit

der Quarte und mit der Sexte; aber die Octave und die Quinte, — wie ſie ſich auch nur um einen halben Ton von ihrem Sitze entfernen, ſind ſie keine Consonanzen mehr, ſondern Diſſonanzen, oder ſind Conſonanzen, die aber einem anderen Grundtone angehören. Schreiten wir alſo in den Melodien der Stimmen in Quinten und Octaven ſtufenweis fort, ſo treten wir mit jedem Schritt auch in eine andere und zwar in keiner Hinſicht mit der vorhergehenden verwandte Tonart, und das iſt ein gewaltſamer Stoß, den unſere Empfindung erhält, welche ſolche ſchnelle und unmittelbare Uebergänge als ihrer Natur zuwider durchaus nicht verträgt, ſo wenig als unſer Körper einen ſchnellen Uebergang aus Hitze in Kälte.

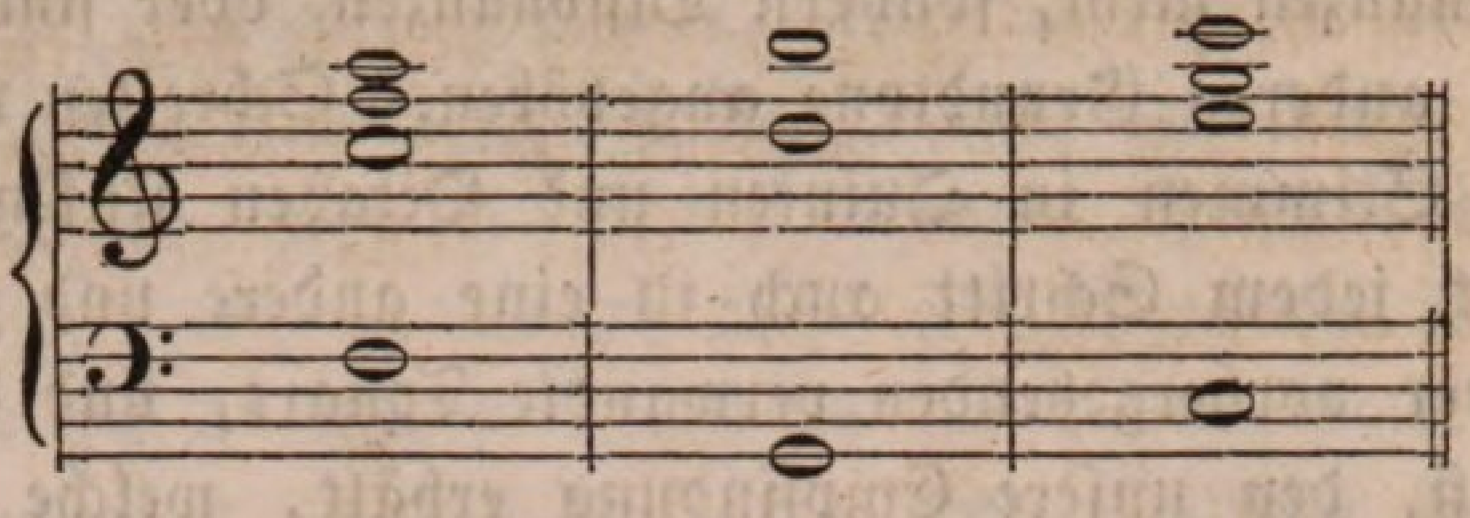


Das ſind lauter Quinten- und Octavenfolgen, denn die Quinten und Octaven in der Harmonie ſteigen und fallen jederzeit um eben ſo viel als der Grundbaß ſelbſt, nämlich um eine Stufe; aber mit jedem Schritte befinden wir uns auch in einer neuen Tonart, die mit dem vorhergehenden Accorde in durchaus keiner Verbindung ſteht, wie es doch ſeyn ſoll, und wer kann das ertragen? — Statt daß Melodie und Harmonie wie eine unzertrennliche Kette gleichſam ſich fortſpinnen, ſind es lauter einzelne Stücke, die nicht zuſammen paſſen, iſt der Gliedbau zerriſſen und zerſchnitten. Auch erſcheinen bei einer ſolchen Folge die Accorde immer in ein und derſelben Lage, woraus wieder eine Einförmigkeit entſteht, die unſer Gefühl nicht ertragen kann, wegen der Liebe zur Mannigfaltigkeit, die ihm auf der anderen Seite gleichſam angeboren iſt. Selbſt im Vergleich mit der normalen Entfaltung unſerer Harmonie widert uns eine ſolche hohle, einförmige Wiederholung an, denn in dieſer Entfaltung, haben wir erfahren, erſcheint kein Dreiklang mit dem vorhergehenden in gleicher Lage.

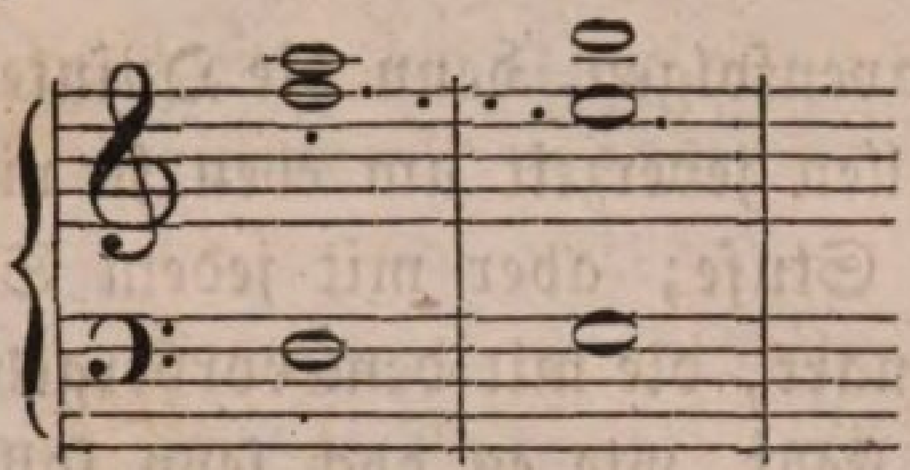
Wie endlich aber iſt dem Uebel abzuhelfen, oder — mit anderen Worten — können wir dieſe Quinten- und Octavenfolge, die demnach unſerem Gefühle ſo wehe thut und thun muß, vermeiden? —

Wir wollen die beiden Gegenſtände einen nach dem andern nehmen, und zwar mit der Octave anfangen. Alſo zunächſt: wie vermeiden

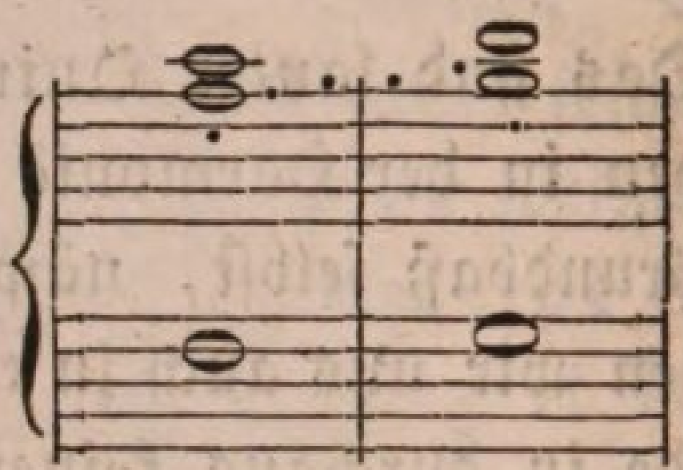
wir die Octavenfolge in der Harmonie? — Am natürlichſten und bequemſten wohl, wenn wir ſie ganz weglaſſen, und ſomit ſo ſpielen:



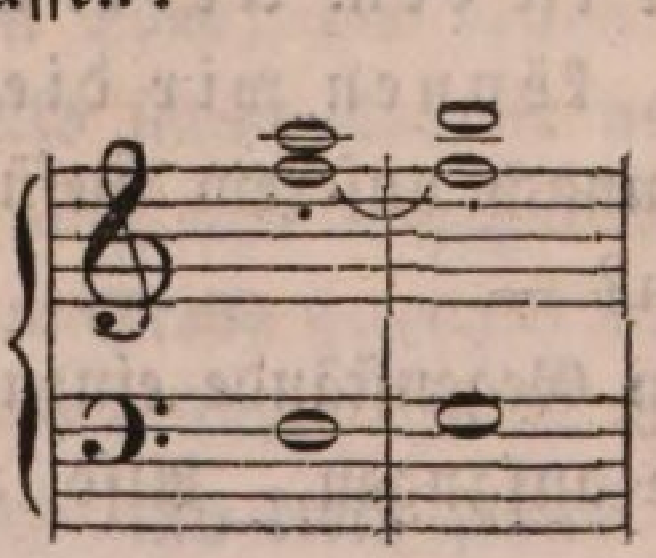
allein dann ſind nur drei Töne im Accorde vorhanden, und wenn der Satz nun einmal vierſtimmig ſeyn ſoll, welchen Ton ſoll die zweite Stimme unter der oberſten haben? — Das geht alſo nicht; und zudem ſpiegelt uns die vorhandene Quinte den Dreiklang von G auch noch immer zu deutlich und lebendig vor, als daß dies Weglaſſen der Octave ſonderlich nützen könnte. Die Härte des Schritts von dem F-Accorde unmittelbar in den G-Accord wäre dadurch noch nicht gemildert. Wollen verſuchen, und die Octave, ſtatt eine Stufe ſteigen, eine Stufe fallen laſſen:



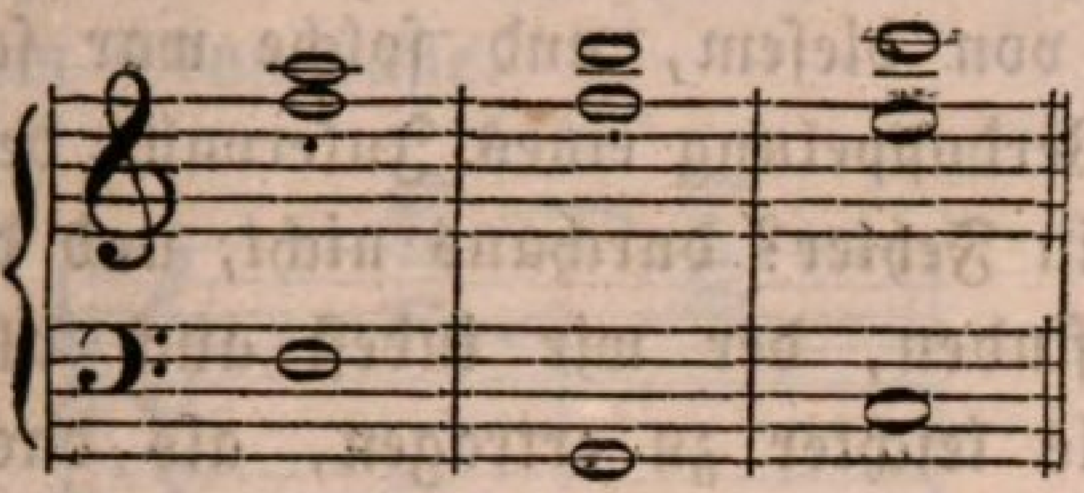
ſtatt



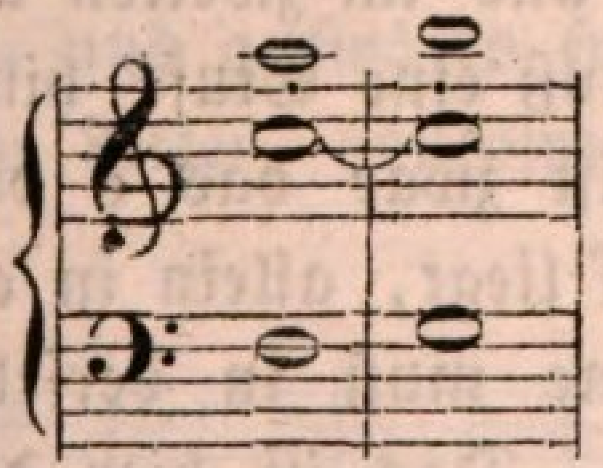
allerdings wäre dadurch der gleiche Schritt mit dem Grundbaſſe, worin die widrige Parallele beſtand, aufgehoben, aber was für ein Accord gewonnen? — wenn ein Dreiklang (von E in der erſten Umkehrung), ſo doch ein ſolcher, der eben ſo wenig als der vorige von G mit ſeinem vorhergehenden von F etwas gemein hat. Nun ſo bleibt uns denn, da wir zu den Melodientönen a und h einmal keine anderen Grundbäſſe und Harmonien finden konnten, als F und G, und da wir wiſſen, daß in dem Grundtone G auch der Ton f als mitklingender Ton enthalten iſt und ſonach zu ſeiner urſprünglichen Harmonie gehört, — ich ſage: ſo bleibt uns denn nichts Anderes übrig, als die zweite Stimme den Ton f, welchen ſie in dem Accorde über F anſchlägt, auch in dem folgenden Accorde noch beibehalten zu laſſen:



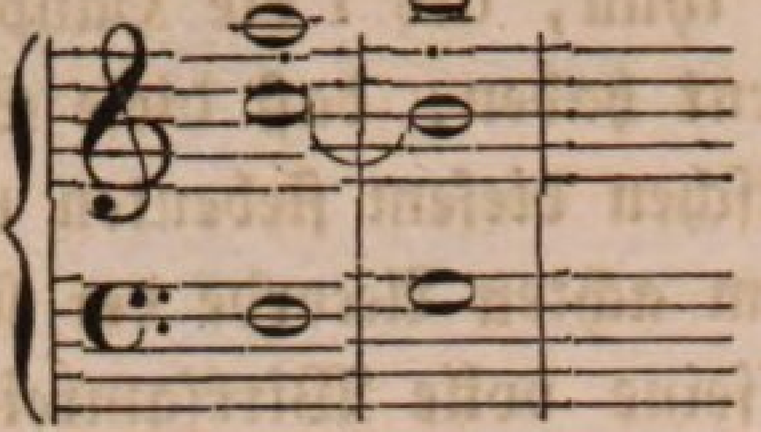
und wir dürfen dies um ſo ſicherer thun, als f die Hauptſeptime von dem Grundbaſſe G iſt, und wir gelernt haben, daß dieſe Septime auch erſt die vollſtändigſte Verbindung zwiſchen dieſem ſiebenten und dem achten Accorde hervorbringt, von welchem achten Accorde der ſiebente überdem der Dominantenaccord iſt, der ſeine volle Wirkſamkeit erſt erhält durch Zufügung der Septime:



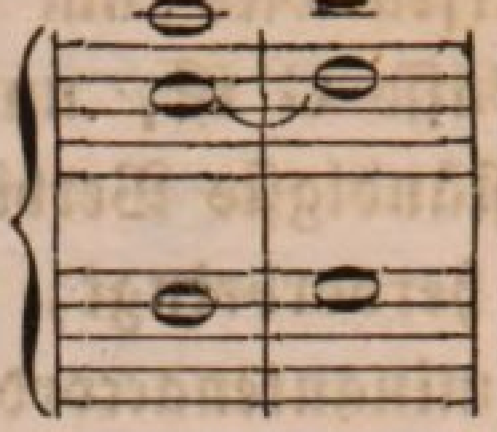
So wäre denn die Octave vermieden. Daß nicht alle Octavenſchritte, ohne Ausnahme, gehaßt und vermieden zu werden brauchen, vielmehr es auch Fälle giebt, wo ſolche Schritte ganz unſchuldiger Natur ſind, verſteht ſich von ſelbſt, und findet ſich ſpäter auch von ſelbſt, weshalb wir lediglich bei unſerem Falle ſtehen bleiben, wo die Octavenfolge aber durchaus falſch iſt und vermieden werden muß, wie geſchehen. Und jetzt zur Quinte; wie vermeiden wir dieſe? — Vom Weglaſſen derſelben aus dem Accorde kann aus demſelben Grunde keine Rede ſeyn, als wir vorhin die Octave nicht ſo ohne Weiteres, d. h. ohne Erſatz durch einen anderen Ton, weglaſſen durften. Den Octavenſchritt vermieden wir, indem wir die Octave des erſten Accords auf ihrer Stufe liegen und im folgenden Accorde zur Septime werden ließen. Wollen ſehen, ob wir daſſelbe Hülfsmittel nicht auch hier anwenden, und alſo die Quinte des erſten Accords auch während des zweiten liegen laſſen können, um in dieſem nicht abermals eine Quinte zu haben:



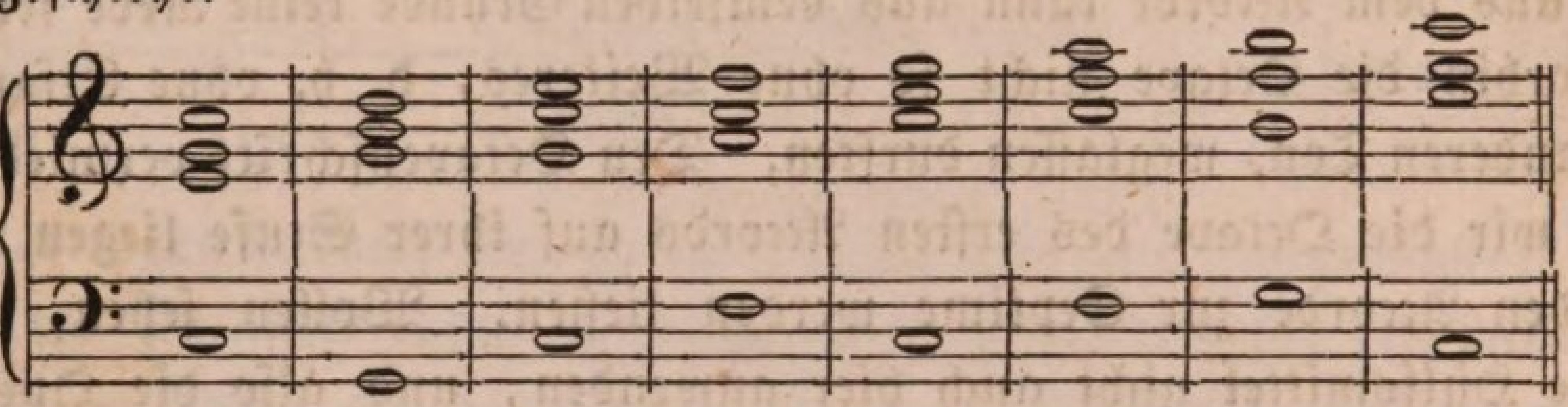
ſie iſt, wie Sie ſehen, zur Quarte geworden, und wie klingt dieſe zu der Terz, dem h in der Melodie? — wahrlich ſo diſſonirend, daß wir ſo ſchnell als möglich davon befreit zu werden wünſchen. So läßt ſich die Quinte nicht auf dieſelbe Weiſe vermeiden wie die Octave; dann aber muß das andere Mittel von Wirkung ſeyn, jenes nämlich, daß wir die Stimme, welche die Quinte hat, ſtatt mit dem Grundbaſſe eine Stufe zu ſteigen, eine Stufe fallen laſſen:



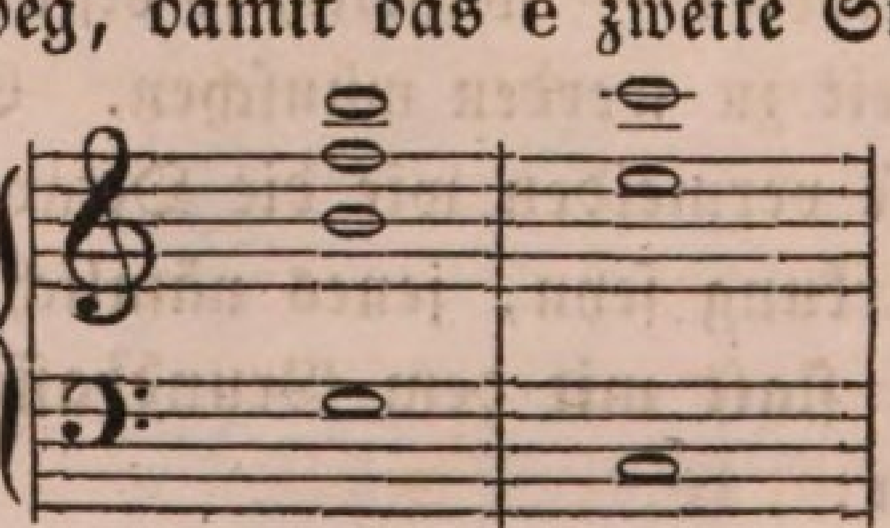
ſtatt



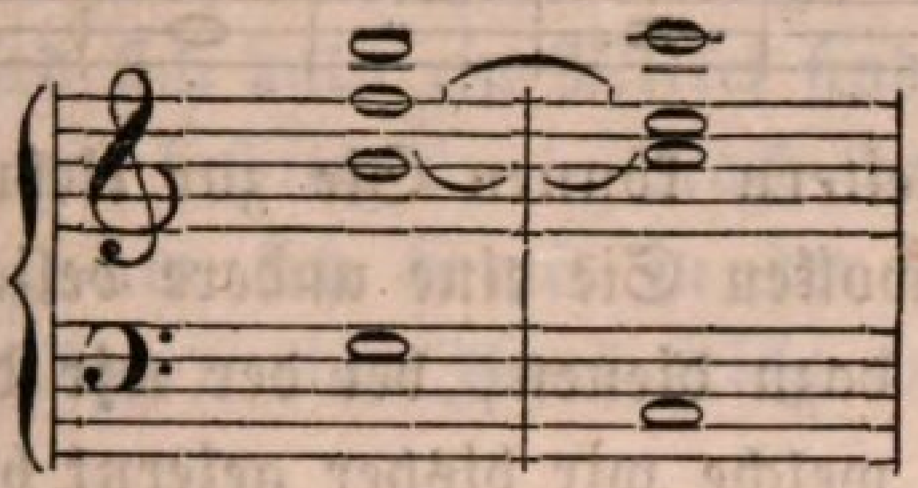
Conſonirend zu dem Grundbaſſe G iſt der Ton; er klingt rein; jedoch iſt es die Terz von dieſem, und ſolche war ſchon in der Melodie enthalten: iſt die Verdoppelung eines Intervalls der Harmonie, welche daraus entſteht, kein Fehler? durchaus nicht, und die Leere, welche Sie dabei vielleicht empfinden, der wir indeß auch alsbald noch abhelfen wollen, iſt jedenfalls leichter zu ertragen, als das Harte, Hohle und Stoßende, welches früher in den Accorden lag. Schreiben und ſpielen wir die Accorde nun aber auch einmal vollſtändig, und unterſuchen nicht allein, ob jetzt jene vermißte und gewünſchte Verwandtſchaft zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde wirklich erzielt iſt, ſondern auch, ob der letzte Accord, da die Septime wieder darin enthalten iſt, ſich in ſeiner jetzigen Geſtalt auch gehörig auflöſt. Sie erinnern aus meinem letzten Vortrage, daß ein Septimenaccord ſich auflöſen muß, und auch wie dieſes geſchieht.



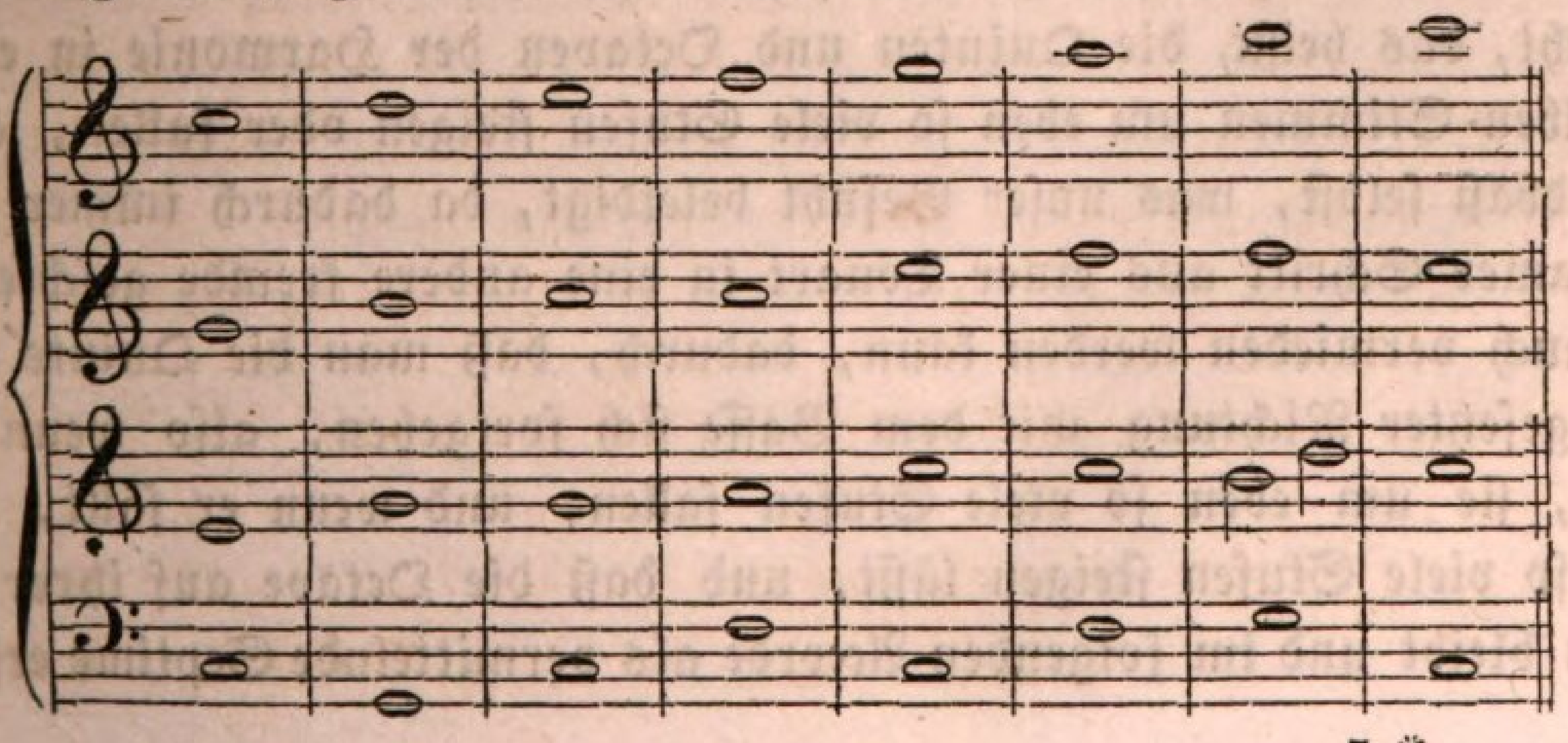
Ja die Verwandtſchaft findet ſtatt, denn in beiden Accorden iſt f und zwar als ein weſentlich zu ihnen gehörendes Intervall enthalten, im erſten Accorde als Octav, und im zweiten als Septime; aber die Auflöſung —: die Septime muß eine Stufe hinabſteigen; thut ſie das? — nein, im letzten Accorde iſt zwar das e vorhanden, welches um eine Stufe unter der Septime f liegt, allein in einer anderen Stimme, und die Auflöſung der Septime muß in derſelben Stimme geſchehen, in welcher ſie ſelbſt erklingt. Das iſt hier die zweite Stimme oder die Stimme zunächſt unter der oberſten oder der Melodie. Alſo muß im letzten Accorde das g weg, damit das e zweite Stimme wird.



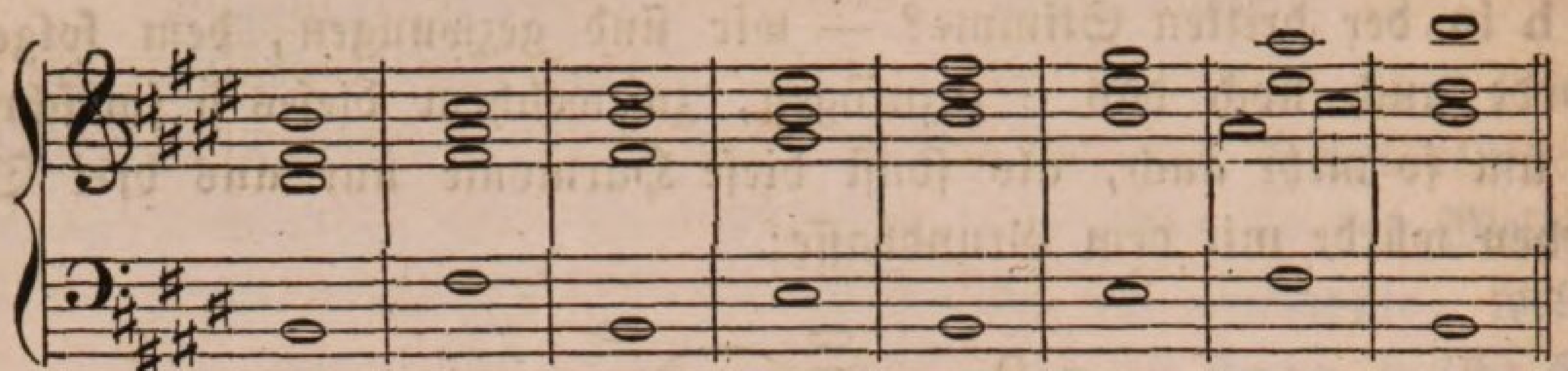
Nun die Terz: ſie ſchreitet um eine Stufe aufwärts fort; die oberſte Terz, das h in der Melodie, thut es auch, denn es iſt im folgenden Accorde das gerade darüber liegende c enthalten; aber die zweite Terz, das h in der dritten Stimme? — wir ſind gezwungen, dem folgenden Accorde auch noch das c zuzufügen, zu welchem dieſes h fortſchreitet, und um ſo mehr auch, als ſonſt dieſe Harmonie nur aus drei Tönen beſtehen würde mit dem Grundbaſſe:



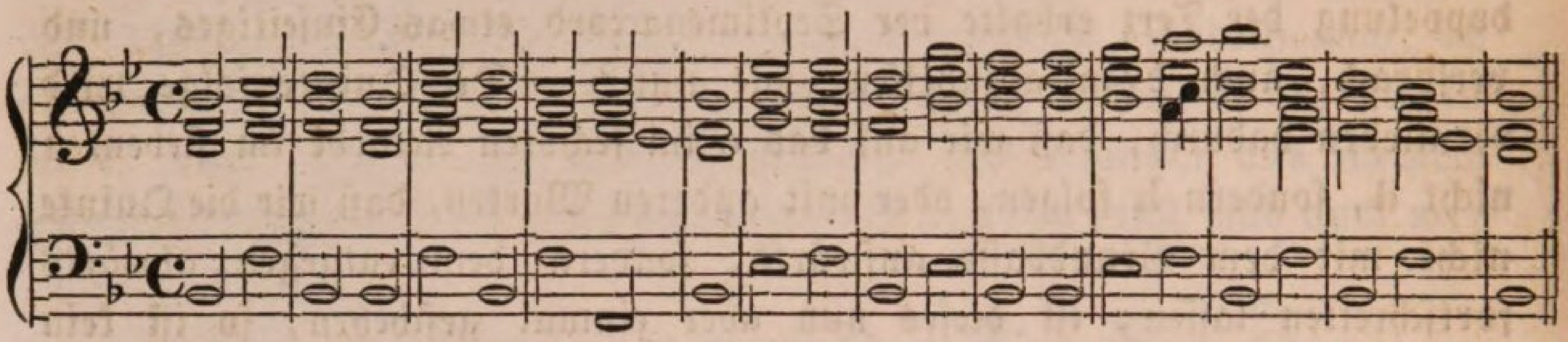
Jetzt iſt Alles in Ordnung; doch ſagte ich vorhin, durch die Verdoppelung der Terz erhalte der Septimenaccord etwas Einſeitiges, und verſprach, auch *dem* abzuhelfen: wie nun? — Die Quintenfolge wird vermieden dadurch, daß wir auf das c im ſechsten Accorde im ſiebenten nicht d, ſondern h folgen, oder mit anderen Worten, daß wir die Quinte nicht mit dem Grundbaſſe aufwärts, ſondern dem entgegen abwärts fortſchreiten laſſen; iſt dieſes nun aber einmal geſchehen, ſo iſt kein Grund vorhanden, das d oder die eigentliche Quinte zur Vervollſtändigung und Vermannigfaltigung der Harmonie nicht nachgehends noch zum Vorſchein kommen zu laſſen, indem man nämlich diejenige Stimme, welche ſtatt der Quinte die verdoppelte Terz bekommen hat, nach dieſer noch die Quinte wieder anſchlagen läßt, während die übrigen Stimmen ihr Intervall ruhig aushalten. Die jetzige Geſtalt des letzten auflöſenden Accordes ſetzt dem ganzen Prozeß keine Schwierigkeit entgegen, da die Quinte bekanntlich ab- und aufwärts fortſchreiten kann, und nun geſtaltet ſich endlich die ganze Leiter, vollkommen fehlerlos harmoniſirt, vierſtimmig wie folgt:



Ich will zur Verdeutlichung noch ein Beiſpiel einer anderen Leiter herſetzen, jedoch der Raumerſparniß wegen nicht in Partitur, ſondern wie gewöhnlich im Clavierſatze; Sie werden ſich ſchon darin finden:



Alle die übrigen Leitern können Sie zur Uebung für ſich ſelbſt darnach bearbeiten, und wollen Sie eine andere beliebige Melodie als Beiſpiel, ſo mag folgende dazu dienen, bei der wir denn auch alle ſonſtigen Regeln der Harmonie, welche wir bisher gelernt haben, anwenden wollen, um immer im Zuſammenhange zu bleiben:



Damit hätten wir denn auch dieſen großen und wichtigen Gegenſtand in unſerer Lehre beſeitigt. Zur bequemeren Ueberſicht will ich die Hauptpunkte deſſelben noch einmal in Kürze wiederholen.

Zwiſchen allen Accorden, welche auf einander folgen, muß eine gewiſſe Verbindung oder Verwandtſchaft ſtatt finden, und dieſelbe, welche Sie in ihren beſonderen Eigenſchaften genau genug kennen, findet auch immer ſtatt, wenn der Grundbaß terzen-, quarten-, quinten- oder ſextenweis fortſchreitet, aber nicht bei einer Fortſchreitung in Sekunden und Septimen, und wenn zwei Dreiklänge in gleicher Lage auf einander folgen, wo dann gewöhnlich eine fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge entſteht, das heißt, die Quinten und Octaven der Harmonie in ein und denſelben Stimmen um eben ſo viele Stufen ſteigen oder fallen, als der Grundbaß ſelbſt, was unſer Gefühl beleidigt, da dadurch immer ein gewaltſamer Schritt aus einer Tonart in eine andere fremde geſchieht, indeß auch vermieden werden kann, dadurch, daß man die Quinte in entgegengeſetzter Richtung mit dem Baſſe ſich fortgehen, alſo wenn dieſer ſteigt, ſie um eben ſo viele Stufen fallen, und wenn er fällt, ſie um eben ſo viele Stufen ſteigen läßt, und daß die Octave auf ihrer Stelle liegen bleibt und im folgenden Accorde als vermittelnde Septime erſcheint.

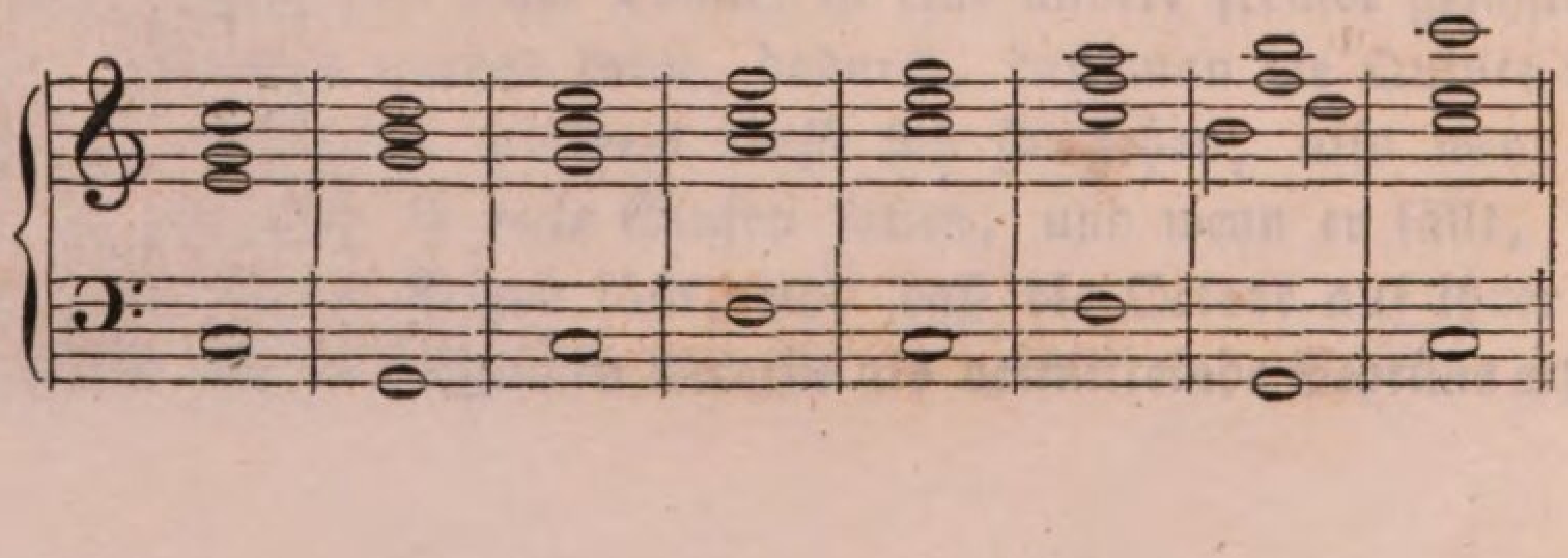
Daß auch noch andere Weiſen möglich ſind, jene fehlerhafte Folge zu vermeiden, laſſen wir für jetzt dahingeſtellt ſeyn. Schon in nächſter Lection komme ich auf dieſe wie auf alle früheren Gegenſtände, gewiſſermaßen recapitulirend, wieder zurück, und dann wird ſich auch ſchon Gelegenheit zu etwas Weiterem finden. Auch die Unvollſtändigkeit des darauf folgenden und jene Septime auflöſenden Accordes oder Dreiklangs wollen und müſſen wir uns, wenigſtens für jetzt noch, gefallen laſſen, erſcheint aber dem Ohre auch nicht ſehr widrig, und wenn ſie es je einmal thun ſollte, ſo wird ſich bald ein Mittel finden, auch ſolches zu verhüten, oder ſie ſelbſt zu beſeitigen. — Nach den gegebenen Beiſpielen noch andere zu bilden, um ſich damit in der Anwendung aller dieſer Lehren und Regeln zu üben, wird Ihnen leicht werden.

Fünfte Lection.

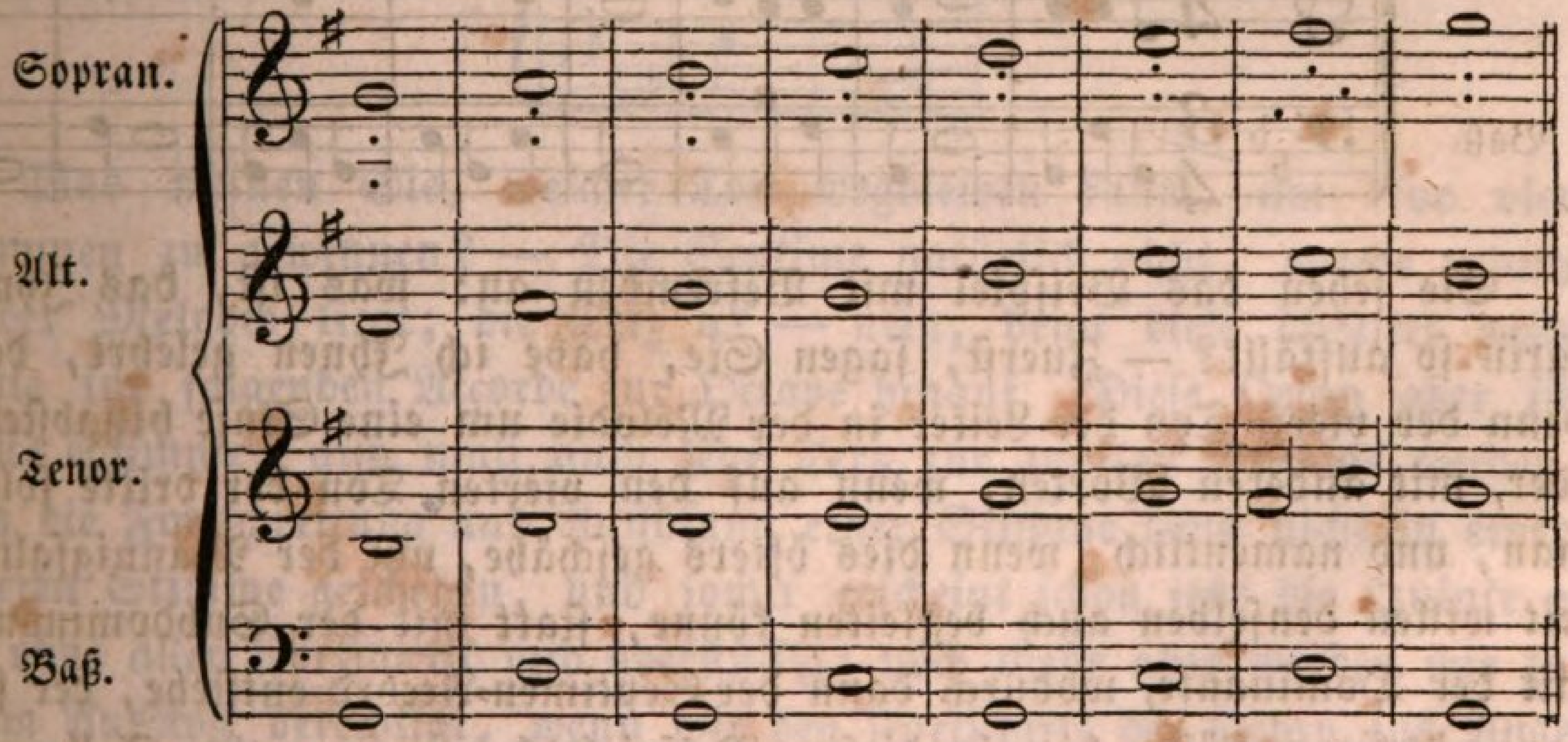
Vom vierſtimmigen Satze.

Als ich Ihnen in voriger Lection den Sinn und die Natur der Quinten- und Octavenfolge erklären wollte, fand ich mich genöthigt, die Harmonie der Tonleiter, wie ich mich auch dort ſchon ausdrückte, in *Partitur* zu ſchreiben. Durch dieſe Vertheilung der Stimmen, wie ich vor der Hand nur allgemein hin die einzelnen Tonreihen der Accorde nannte, auf geſonderte Notenzeilen ward die Fortſchreitung in jeder der vier Stimmen deutlicher unterſchieden, als wenn die Harmonie auf zwei Notenzeilen zuſammengedrängt iſt, wie freilich in Tonſtücken für Clavierinſtrumente immer geſchehen muß; indeß hatte ich dort nicht Zeit und Gelegenheit genug, Ihnen die nöthigen weiteren Bemerkungen über dieſe ausgedehntere Schreibart der Harmonie mitzutheilen, und hole nun ſolches ſogleich heute nach.

Wir werden, wie Ihnen von ſelbſt einleuchtet, damit ganz natürlich geführt auf den eigentlichen *vierſtimmigen Satz*, in ſofern nämlich jede harmoniſche Tonverbindung oder jeder Accord aus gerade *vier* Tönen beſteht, die ſich zu einander verhalten, wie die vier gewöhnlichen menſchlichen Stimmen: *Sopran* oder *Discant*, *Alt*, *Tenor* und *Baß*, die den ſogenannten allgemeinen Chor oder vierſtimmigen Geſang ausmachen. Nehmen wir wiederum vorerſt nur das Beiſpiel der Leiter, verſteht ſich in ihrer jetzigen ganz richtigen Geſtalt:

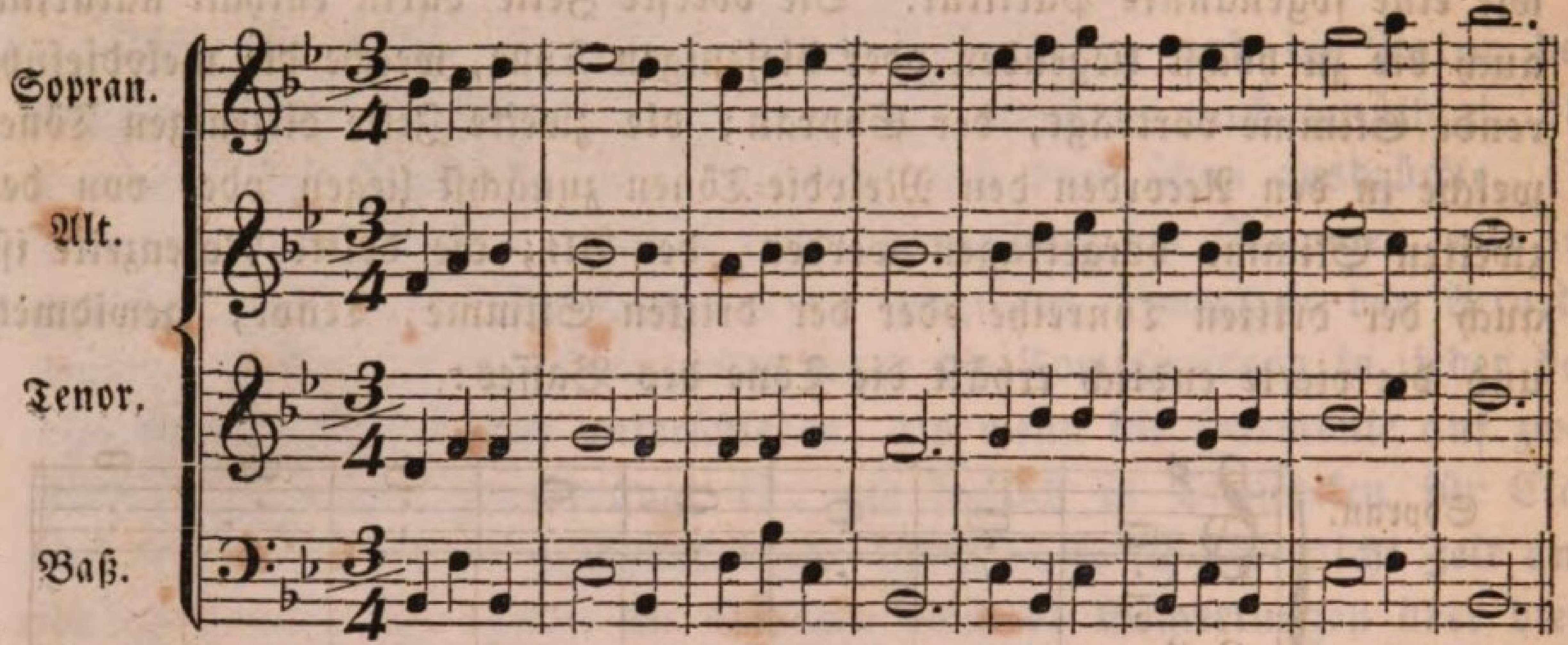


So ſpielen wir die Accordenreihe auf dem Clavier und jedem anderen harmoniſchen oder des harmoniſchen Spiels fähigen Inſtrumente. Nun denken Sie ſich aber, es ſollten dieſe Accorde von vier Perſonen geſungen werden, und ſingen kann jeder Menſch doch nur einen Ton auf einmal, oder ſie ſollten auf vier nicht eines harmoniſchen Vortrags fähigen Inſtrumenten geſpielt werden, wie vielleicht Geigen, Viola und Violoncell, welche zuſammen bekanntlich Streichquartett heißen; alsdann müßte jede Singſtimme oder jedes Inſtrument doch auch eine eigene Notenzeile haben, auf welcher die Note geſchrieben ſtände, welche von ihnen vorgetragen werden ſollte, und ſetzen wir nun dieſe verſchiedenen Notenzeilen auf einer Blattſeite ſo über einander, daß man auf einen Blick überſehen kann, welche Töne den vier verſchiedenen Inſtrumenten oder Stimmen zuſammen gehören und gemeinſchaftlich erklingen, ſo erhalten wir eine ſogenannte Partitur. Die oberſte Zeile darin enthält natürlich auch die zu höchſt liegenden oder diejenigen Töne, welche die melodieführende Stimme vorträgt, der Sopran; die zweite Zeile diejenigen Töne, welche in den Accorden den Melodie-Tönen zunächſt liegen oder von der zweiten Stimme vorgetragen werden, der Alt; die dritte Notenzeile iſt auch der dritten Tonreihe oder der dritten Stimme, Tenor, gewidmet, und die vierte endlich erhält die Töne des Baſſes:



Ich habe abſichtlich eine andere Leiter als die von C genommen, um Sie wiederholt daran zu erinnern, daß die von C Muſter bleibt für alle übrigen, wie die Art der Harmoniſirung einer Leiter in jeder Beziehung Muſter für die Harmoniſirung irgend einer Melodie. Zur bequemen Ueberſicht jedoch habe ich in der oberſten Notenzeile auch durch Punkte angedeutet, wie die Accorde in einem für Clavier oder ein anderes harmoniſches Inſtrument (Orgel, Harfe ꝛc.) geſchriebenen Tonſtücke zu ſtehen

kommen würden. Die Quinten- und Octaven-Parallele im ſechsten und ſiebenten Takte habe ich ebenfalls vermieden und zwar nach unſerer bisherigen Methode. Durch die dabei nöthig gewordene Theilung der ganzen Note in zwei halbe Noten im Tenor, und daß dieſer nun zwei verſchiedene Töne zu ſingen oder vorzutragen hat in derſelben Zeit, während welcher die übrigen Stimmen nur eine Note aushalten, muß Ihnen auch mehr als bei unſeren früher angewendeten Beiſpielen klar werden, daß jede einzelne Stimme ſich als eine beſondere Melodie mit eigenthümlicher Wirkung darſtellt, und ſomit die Harmonie ihrer äußeren und inneren Natur nach im Grunde nichts Anderes iſt, als eine Vereinigung verſchiedener Melodien zu einem ganzen, charakteriſtiſch gefärbten Klange. Jetzt eine andere, als blos leiterweiſe Melodie zum Beiſpiele eines vierſtimmigen Satzes:

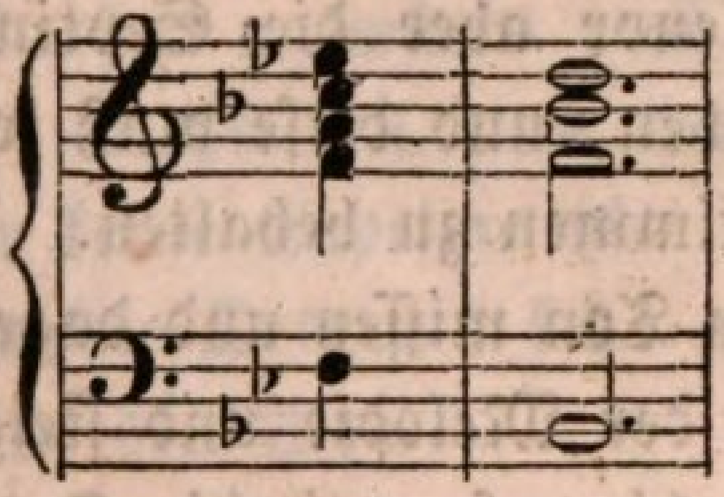


Sie ſehen das Beiſpiel mit Befremden an: was iſt, das Ihnen darin ſo auffällt? — Zuerſt, ſagen Sie, habe ich Ihnen gelehrt, daß, wenn der vierte Ton der Leiter in der Melodie um eine Stufe hinabſteige oder, mit anderen Worten, wenn auf den vierten Ton der dritte folge, man, und namentlich, wenn dies öfters geſchähe, um der Mannigfaltigkeit willen denſelben auch begleiten könne, ſtatt mit der Subdominante, mit der Dominante, wodurch dann der Septimen-Accord entſtehe, der ſich ganz richtig auflöſe; hier in dieſem Beiſpiele komme nun der Fall zweimal vor, nämlich im zweiten und dritten Takte, und ſo hätte doch wenigſtens das zweitemal die Ausnahme von der erſten Regel hinſichtlich der Unterſetzung des Grundbaſſes gemacht werden müſſen? — Wohl — ich lehrte Ihnen aber auch, daß dieſer vierte Ton, wenn er mit der Dominante begleitet werde, zu dieſer Dominante die Septime bildet, daß alſo zur Harmoniſirung der Dreiklang der Dominante unter die Septime gelegt werden müſſe (denn der Septimenaccord entſteht immer durch Zu-

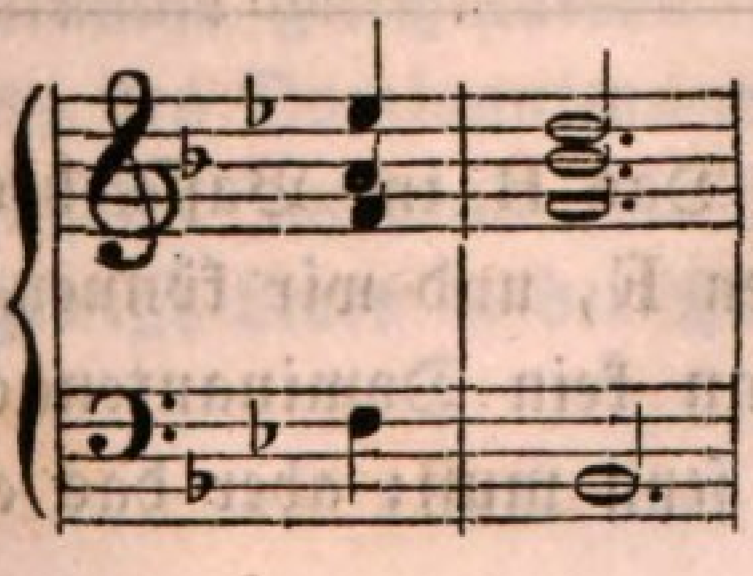
fügung der Septime zum Dreiklange), und thun wir das nun, begleiten wir das eine= oder anderemal hier den vierten Ton der Leiter bei ſeinem Hinabſteigen zum dritten Tone mit der Dominante und fügen umgekehrt ihm als Harmonie den Dreiklang dieſer Dominante zu, ſo erhalten wir ja, mit Zurechnung des Baſſes, eine Harmonie von fünf Tönen, während wir nur vier Stimmen haben, welche die Harmonie ausführen! — Wohin mit dem fünften Tone? — Soll eine Stimme vielleicht wiederum zwei Töne in der Zeit vortragen, wo die anderen nur einen Ton ſingen? — Für den Zuſammenklang wäre dadurch Nichts gewonnen, und es geht auch nicht in allen Fällen gleich wohl an. Hören Sie die Regel:

wenn im ſtreng vierſtimmigen Satze dem Dreiklange eine Septime zugefügt wird, ſo muß eines von ſeinen übrigen Intervallen und zwar dasjenige ausgelaſſen werden, welches im folgenden Accorde nicht die gehörige Fortſchreitung findet.

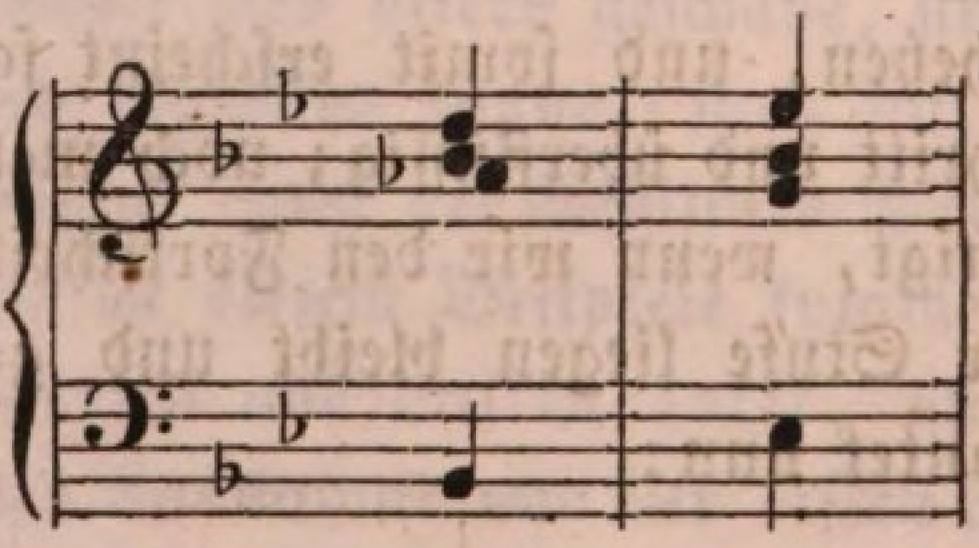
Begleiten wir nun etwa das es im dritten Takte mit der Dominante, da d darauf folgt:



Was meinen Sie, welcher Ton wegbleiben kann, um blos vier Stimmen zu gewinnen? — Die Septime natürlich nicht, welche zudem in der Melodie liegt; die Terz a? — nein, denn dieſe ſchreitet ganz richtig im folgenden Accorde zur Octave hinauf. Dieſe Octav aber iſt zweite Stimme, alſo muß auch jene Terz zur zweiten Stimme werden, denn die Fortſchreitung und Auflöſung einer Stimme kann nicht in einer anderen Stimme geſchehen, und ſomit erſcheint ſchon jetzt die Quinte c als ohne allen Fortſchritt und überflüſſig; noch mehr aber werden wir zu ihrem Ausſtoß berechtigt, wenn wir den Fortſchritt der Octav ins Auge faſſen, die auf ihrer Stufe liegen bleibt und ganz richtig zur Quinte wird. Der Accord lautet nun:

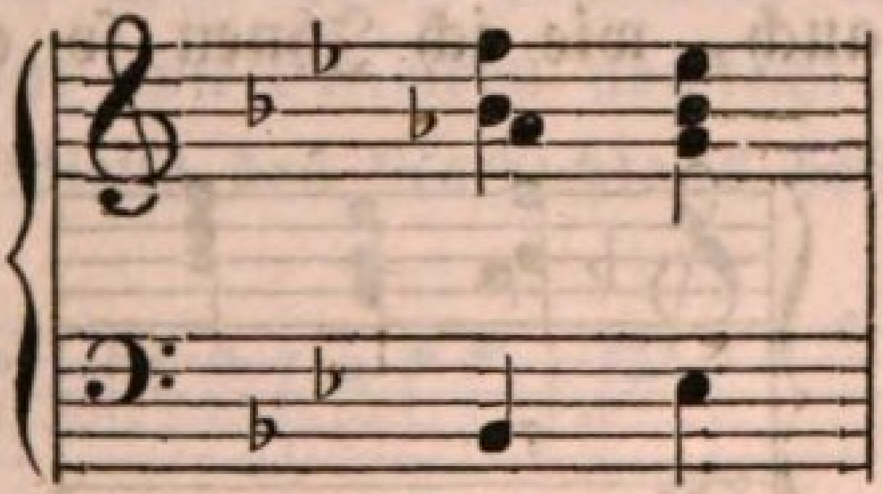


und iſt richtig vierſtimmig. Fügen wir nach der gegebenen Regel auch die übrigen möglichen Septimen in dem Beiſpiele ein. Wir wollen dabei Takt vor Takt weiter gehen. Im Anfangsaccorde bringt man ungern oder nur unter ganz beſonderen Umſtänden eine Septime an, und, wollten wir es auch, ſo könnten wir es hier gleichwohl nicht, weil der Grundbaß B nicht die Dominante des folgenden F iſt. F jedoch iſt die Dominante des folgenden B: können wir eine Septime zufügen? — nein, weil ſie ſich nicht auflöſen würde, denn die Septime wäre das eingeſtrichene es, und im folgenden Accorde iſt kein eingeſtrichenes d. Das zweite B im Baſſe des erſten Takts iſt wiederum die Dominante des folgenden Es: können wir eine Septime einführen? — ja; und warum? — weil die Septime das eingeſtrichene as iſt, und im folgenden Accorde iſt das dieſelbe auflöſende eingeſtrichene g enthalten. In welche Stimme aber muß dies as zu liegen kommen? — Vergeſſen Sie nicht, daß ein Ton und namentlich die Septime, ſich immer in ein und derſelben Stimme auflöſen muß, in welcher er enthalten iſt, — ganz richtig antworteten Sie: in den Tenor, denn der Tenor enthält im folgenden Accorde auch das auflöſende g. Hat der Tenor aber die Septime, ſo kann er nicht zugleich auch die Quinte haben, und dieſe muß ſomit wiederum ausgeſtoßen werden, um nur vier Stimmen zu behalten. Aber könnte nicht vielleicht eine andere Stimme ihren Ton miſſen und dagegen dieſe Quinte erhalten? — nein; die Terz iſt in der Melodie und ſteigt ganz richtig zur Octav des folgenden Dreiklangs hinauf, und die Octav in der zweiten Stimme bleibt eben ſo richtig liegen und wird im auflöſenden Accorde zur Quinte. Sie ſehen, daß das Schickſal des Ausſtoßens beim Septimenaccorde im vierſtimmigen Satze meiſtens die Quinte trifft. Daran iſt nur die Unentſchiedenheit ihres Charakters Schuld, daß ſie keinen beſtimmten Fortſchritt hat. Unſer Accord geſtaltet ſich:

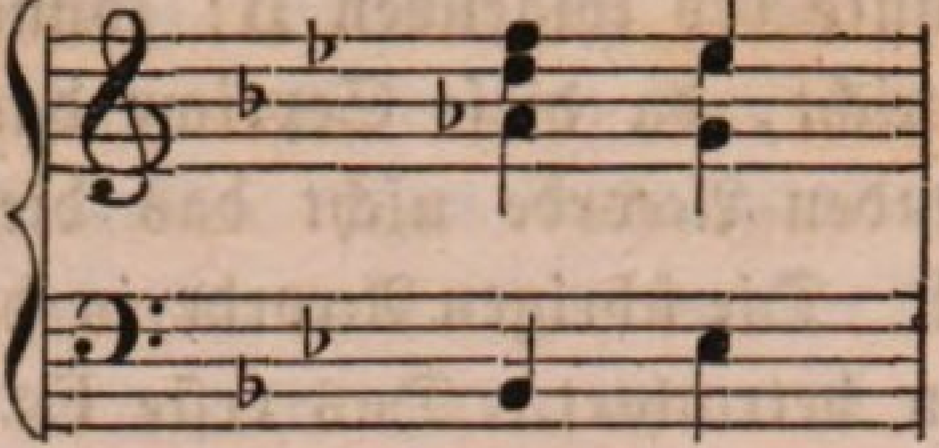


Gehen wir weiter. Das B im Baſſe des zweiten Taktes iſt nicht Dominante des folgenden F, und wir können ſonach auch keine Septime anbringen, denn es kann kein Dominantenaccord werden, welcher der Septimenaccord allemal ſeyn muß; aber das erſte F im Baſſe des dritten

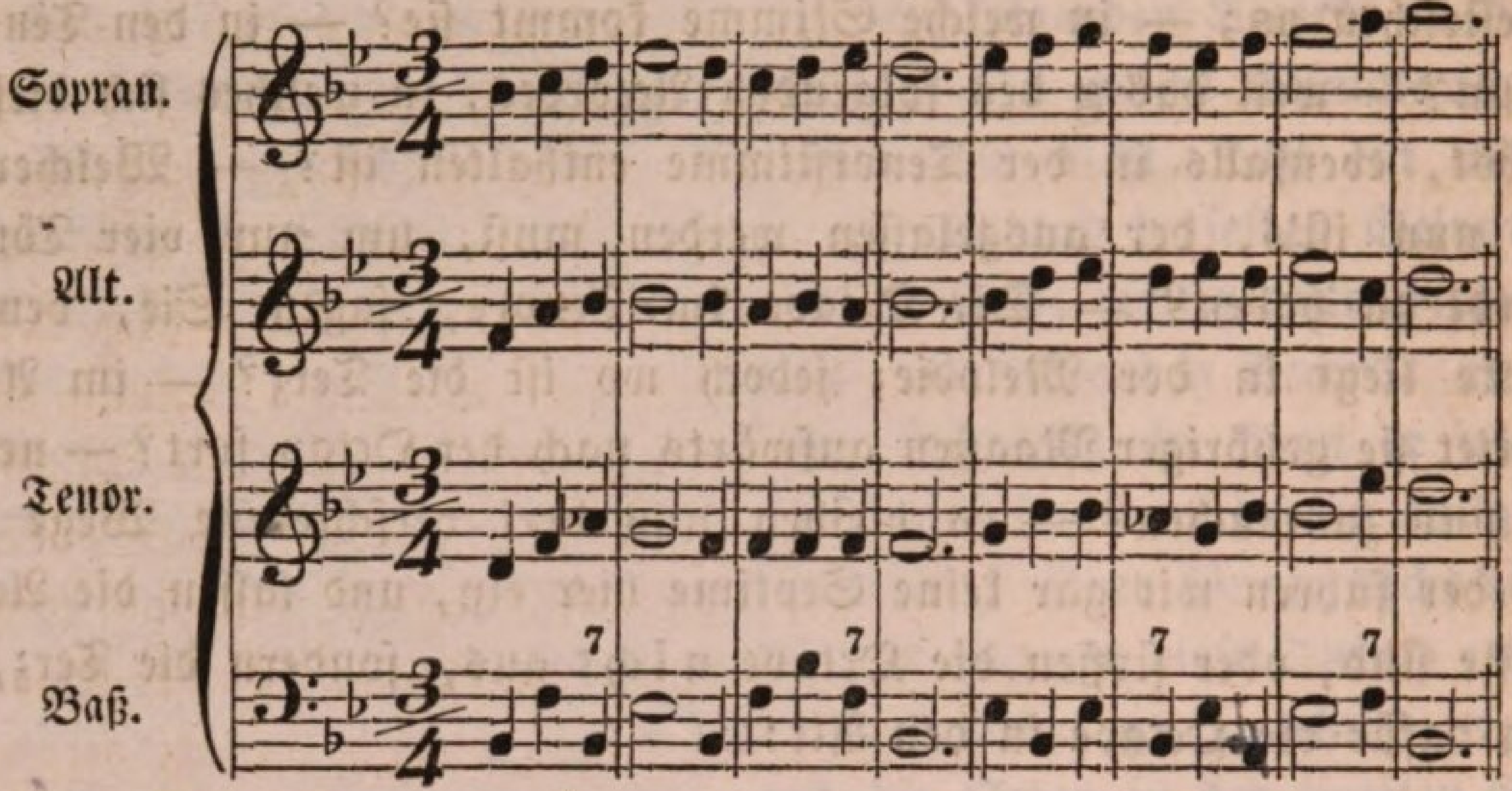
Taktes iſt die Dominante des folgenden B: können wir die Septime zufügen? — gleichwohl nicht, da dieſe Septime das eingeſtrichene es ſeyn würde, und im folgenden Accorde nicht das dieſelbe auflöſende eingeſtrichen d enthalten iſt. Die übrigen Accorde in dieſem und dem nächſten Takte haben wir ſchon betrachtet. Das erſte Es im Baſſe des fünften Taktes iſt nicht die Dominante des folgenden B, alſo können wir auch keine Septime zufügen; dieſes B jedoch iſt Dominante des kommenden Es, und können wir eine Septime einführen? — nein, denn ſie würde ſich aus bekannten Gründen nicht auflöſen. Das erſte B im Baſſe des ſechsten Taktes iſt wiederum die Dominante des folgenden Grundbaſſes; läßt ſich eine Septime einführen? — ja! — welches iſt die Septime? — eingeſtrichen as; — in welche Stimme kommt ſie? — in den Tenor; — warum? — weil das g des folgenden Accordes, in welches ſich dieſes as auflöst, ebenfalls in der Tenorſtimme enthalten iſt? — Welcher Ton aber nun iſt's, der ausgelaſſen werden muß, um nur vier Töne im Accorde zu haben? — Die Octave im Tenore, ſagen Sie, denn die Quinte liegt in der Melodie; jedoch wo iſt die Terz? — im Alt; — ſchreitet ſie gehöriger Maaßen aufwärts nach der Octav fort? — nein! — was nun zu machen? — es bleiben uns drei verſchiedene Wege offen: entweder führen wir gar keine Septime hier ein, und laſſen die Accorde, wie ſie ſind, oder ſtoßen die Octave nicht aus, ſondern die Terz, und ſetzen dafür die Octave in den Alt:



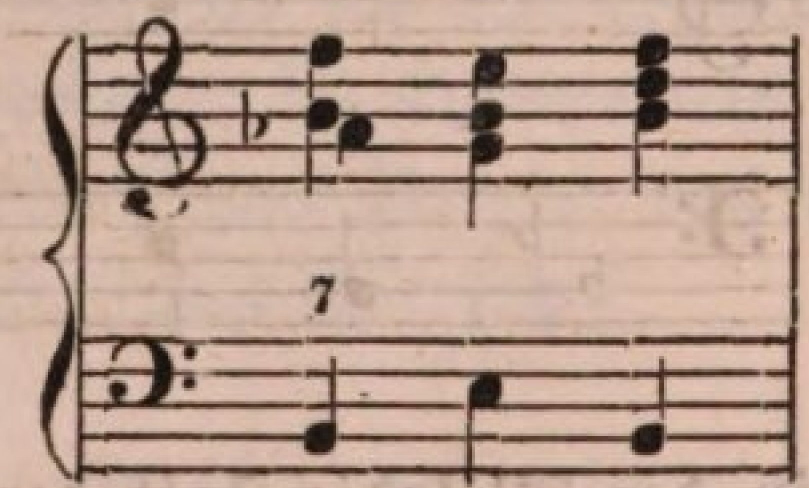
wo alsdann die Quinte in der Melodie ſtatt der Terz in die Octave des folgenden Dreiklanges fortſchreitet; oder endlich, wenn wir die Terz durchaus beibehalten und die Octave des Dominantenaccordes auslaſſen wollen, werfen wir die Quinte in dem Alt des folgenden Dreiklanges weg und geben dieſer Stimme gleichlautend mit dem Sopran ebenfalls die Octav, damit die Terz des Dominantenaccordes ihr Recht erhält, wodurch freilich ein und daſſelbe Intervall (die Octave) dreimal zur Erſcheinung kommt und eine gewiſſe Leere in der Harmonie, wenn auch gerade kein Fehler entſteht:



In den noch übrigen Accorden ſtoßen wir auf die Quinten= und Octavenfolge: davon jedoch erſt nachher; für jetzt wollen wir hören, wie, nachdem wir das Geſetz der Einführung der Septime auch auf den ſtreng *vier*ſtimmigen Satz mit der gehörigen und oben beſtimmt angegebenen Accommodation angewendet haben, das ganze Beiſpiel nunmehr lautet:

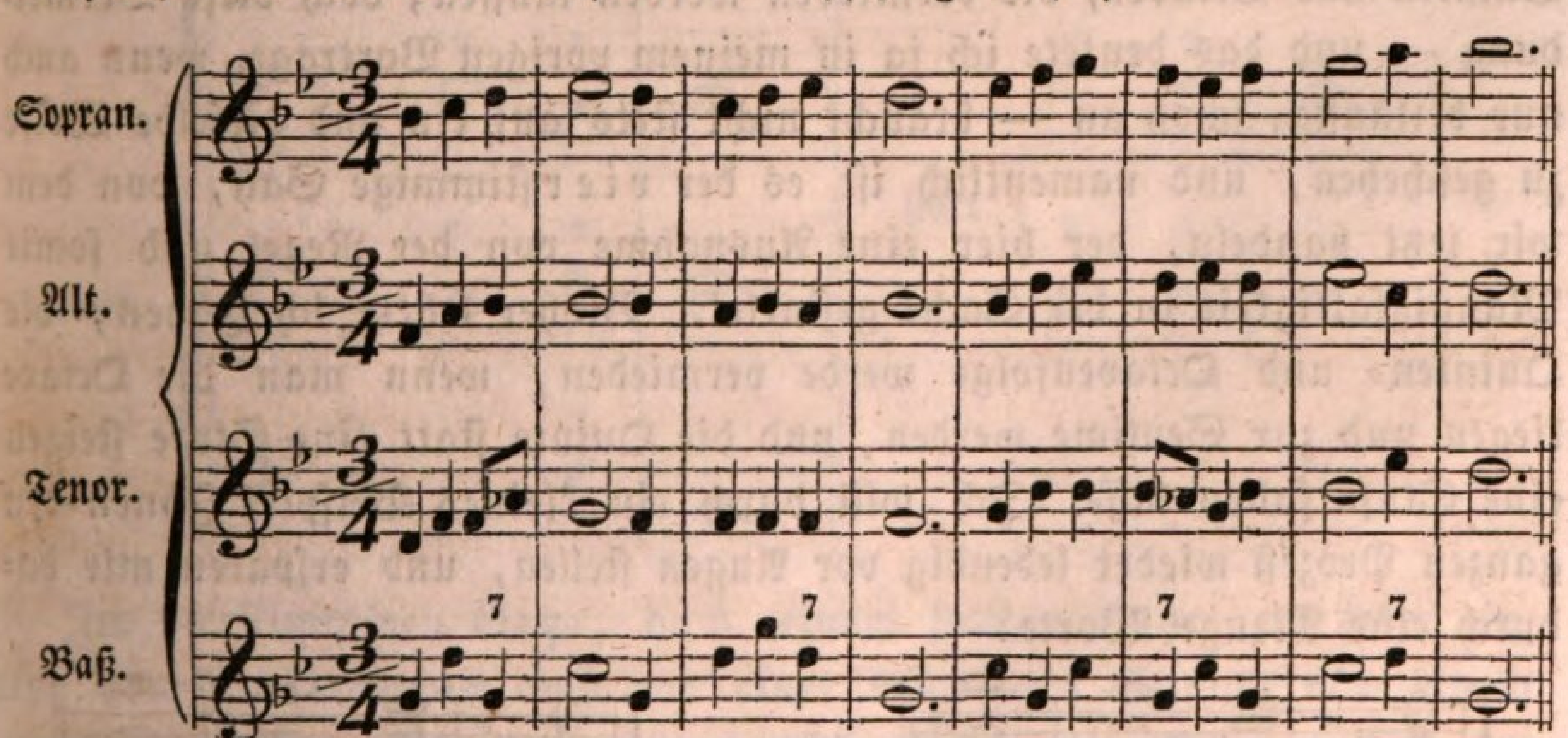


oder den ſechsten Takt auch, wie ich Ihnen ſo eben auseinander geſetzt habe:



oder endlich die Septime gar nicht eingeführt und den Satz gelaſſen, wie er bei der erſten Geſtaltung des Beiſpiels war, das nun in allen Theilen und jeder Beziehung richtig iſt. Wir ſind aber mit der Betrachtung der Septime noch nicht fertig. Als ich Sie vorhin darauf aufmerkſam machte, daß durch Zufügung der Septime zu einem Dreiklange der ganze Accord mit Einrechnung des Grundbaſſes eigentlich *fünf*ſtimmig werde, und hieraus ein Uebelſtand für die *vier*ſtimmige Setzart hervorgehe, fragte ich Sie zugleich, ob dieſem wohl dadurch abgeholfen werden könne, daß wir einer Stimme zwei Töne geben, welche ſich in den Zeitwerth des

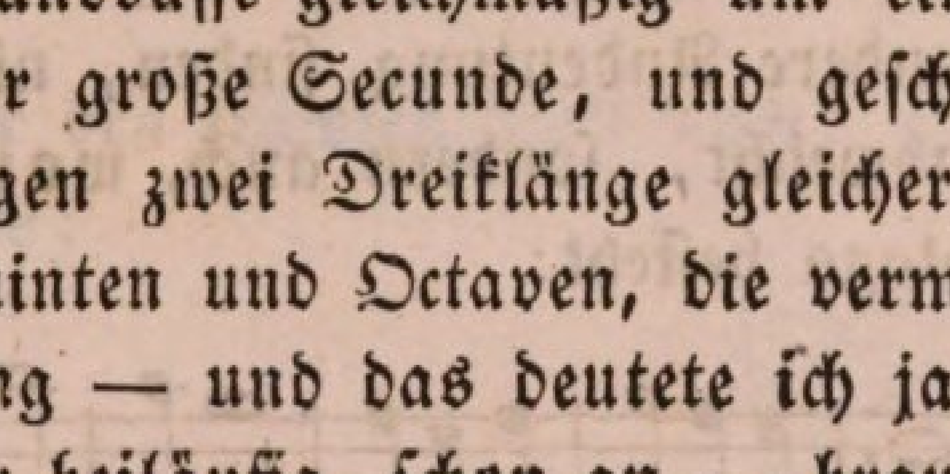
einen Tones der übrigen Stimmen theilten? und antwortete ſelbſt, daß für den Zuſammenklang dadurch Nichts gewonnen werde. Dies hat auch ſeine vollkommene Richtigkeit; indeß haben wir bei Gelegenheit der Vermeidung der Quinten= und Octavenfolge erfahren, daß es überhaupt wohl geſtattet iſt, in einer Stimme zwei Töne zu nehmen, während die übrigen Stimmen nur einen Ton auszuführen haben, und konnte es dort, bei Vermeidung der Quinten= und Octavenfolge geſchehen, ſo wird es auch wohl hier, wenn ſonſt kein Fehler in der harmoniſchen Fortſchreitung dadurch entſteht, geſchehen können. Dasjenige Intervall, welches nachgeſchlagen, in dieſem Falle nachgeſchlagen wird, muß natürlicherweiſe das neuhinzutretende, die Septime ſeyn, und der Nachſchlag ſelbſt auch in der Stimme geſchehen, wo die Auflöſung ſtatt findet. Daß, wo wir durch Begleitung des vierten Tones der Leiter mit der Dominante einen Septimenaccord bildeten, ein ſolcher Nachſchlag durchaus nicht ſtatt haben kann, ſehen Sie ein; denn die Septime liegt hier in der Melodie, dieſe hat keinen anderen Ton, iſt etwas Gegebenes und darf als ſolches nicht willkührlich verändert werden. Deshalb war ja auch das Hülfsmittel des Nachſchlags nicht für alle Fälle anwendbar, und wir mußten erſt nach einem ſolchen ſuchen, das unter allen Umſtänden dem Uebel abhelfen konnte. Ich will daſſelbe Beiſpiel hinſchreiben, in der Art, daß die Septimen durch Nachſchlag ſich der Harmonie zugeſellen, und wenn Sie es dann mit ſeiner vorigen Geſtalt vergleichen, ſo werden Sie ſicher auch ohne meine beſondere Andeutung finden, nicht allein, wie weit es jetzt von derſelben abweicht, ſondern auch, worin überhaupt die Art und Weiſe des Nachſchlags beſteht:



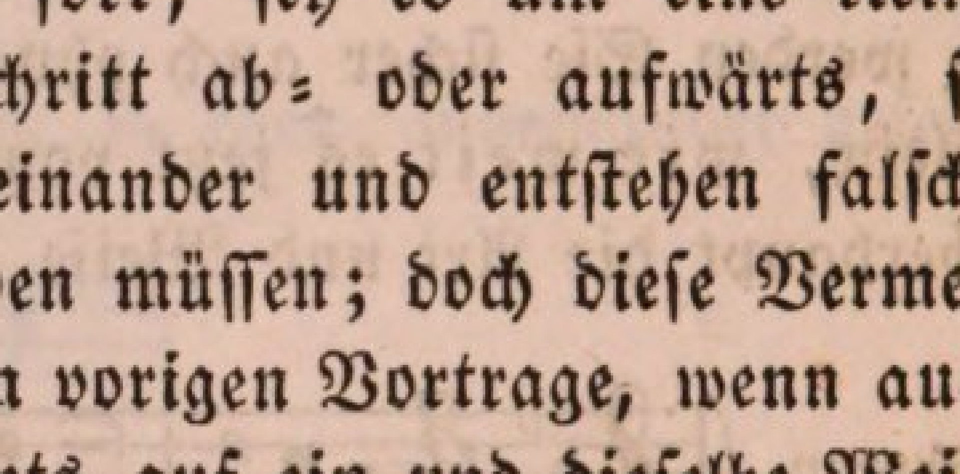
Die Sache an und für ſich bleibt immer dieſelbe, nur daß wir das früher ausgeſtoßene Intervall behalten, und die Septime nicht mit dem

erſten Erſcheinen des Accordes, ſondern nach demſelben in der zweiten Zeithälfte des Klanges, und nun zwar an der Stelle des früher ausgeſtoßenen Intervalls hervortritt, dann aber ganz ihrer Natur gemäß weiter fortſchreitet.

Dies, der Umſtand mit der Septime, war das Erſte, was Ihnen bei Betrachtung jenes Beiſpiels, das ich Ihnen zur Erklärung des vierſtimmigen Satzes mittheilte, auffiel. Ich glaube, mich hinlänglich darüber ausgelaſſen und Ihnen die Sache deutlich und begreiflich genug gemacht zu haben. Nun das Zweite: im ſiebenten Takte des Beiſpiels, ſagen Sie, ſteigt die Melodie gleichmäßig mit dem Grundbaſſe um eine Stufe, und ſetzen wir die Dreiklänge des letzteren als Harmonie unter jene, ſo kommen auch zwei Dreiklänge gleicher Lage neben einander zu ſtehen, es müſſe alſo, meiner Ihnen darüber mitgetheilten Regel zu Folge, nothwendig eine Quinten- und Octavenfolge entſtehen, und gleichwohl, halten Sie die Stimmen, Alt und Tenor, in den beiden Accorden gegen einander, ſei eine ſolche Folge nicht vorhanden, und auf der andern Seite doch auch keine Spur von der Art und Weiſe, wie ich Ihnen dieſelbe zu vermeiden gelehrt habe. Sie haben vollkommen Recht, ich aber auch nicht Unrecht, wenn ich vorhin bemerkte, in dieſem Takte komme der Prozeß der Quinten- und Octavenfolge vor. Allerdings iſt es wahr, und der Satz iſt und bleibt umſtößlich: ſchreitet die Melodie mit dem Grundbaſſe gleichmäßig um eine Secunde fort, ſey es um eine kleine oder große Secunde, und geſchehe der Schritt ab- oder aufwärts, ſo folgen zwei Dreiklänge gleicher Lage aufeinander und entſtehen falſche Quinten und Octaven, die vermieden werden müſſen; doch dieſe Vermeidung — und das deutete ich ja in meinem vorigen Vortrage, wenn auch nur beiläufig, ſchon an — braucht nicht ſtets auf ein und dieſelbe Weiſe zu geſchehen, und namentlich iſt es der vierſtimmige Satz, von dem wir jetzt handeln, der hier eine Ausnahme von der Regel und ſomit Mannigfaltigkeit in der Sache geſtattet. Bisher lehrte ich Ihnen, die Quinten- und Octavenfolge werde vermieden, wenn man die Octave liegen und zur Septime werden, und die Quinte ſtatt eine Stufe ſteigen eine Stufe fallen laſſe. Ich will durch ein kleines Beiſpiel Ihnen den ganzen Prozeß wieder lebendig vor Augen ſtellen, und erſparen mir dadurch eine Menge Worte:



oder

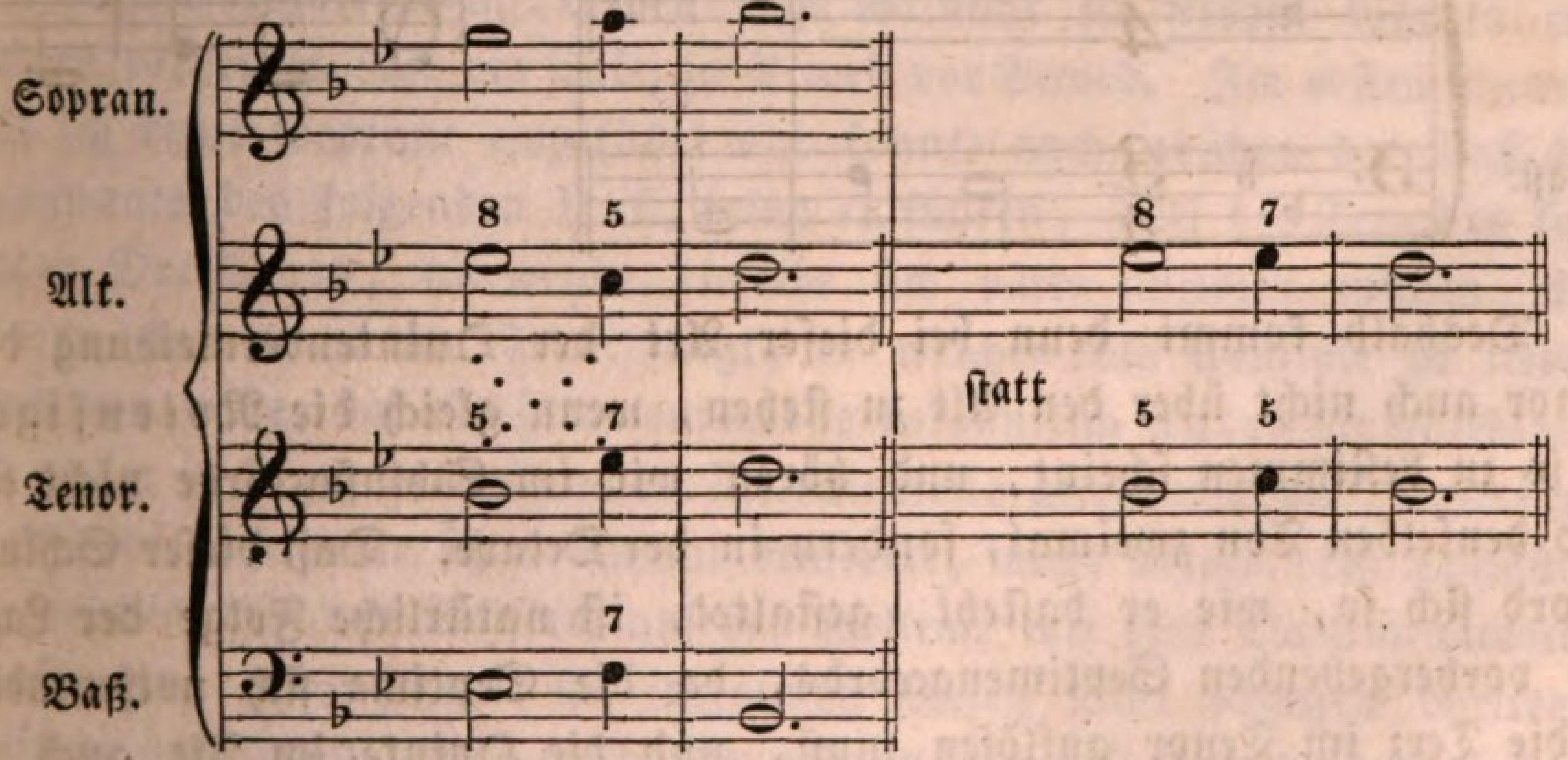


Nun können wir denſelben Zweck aber eben ſo ſicher auch auf die Weiſe erreichen, daß wir

diejenigen Stimmen, in welchen die Quinten und Octaven enthalten ſind, alſo Alt und Tenor, in dem zweiten Accorde, in welchem die falſche Folge entſteht, ihre Plätze wechſeln laſſen,

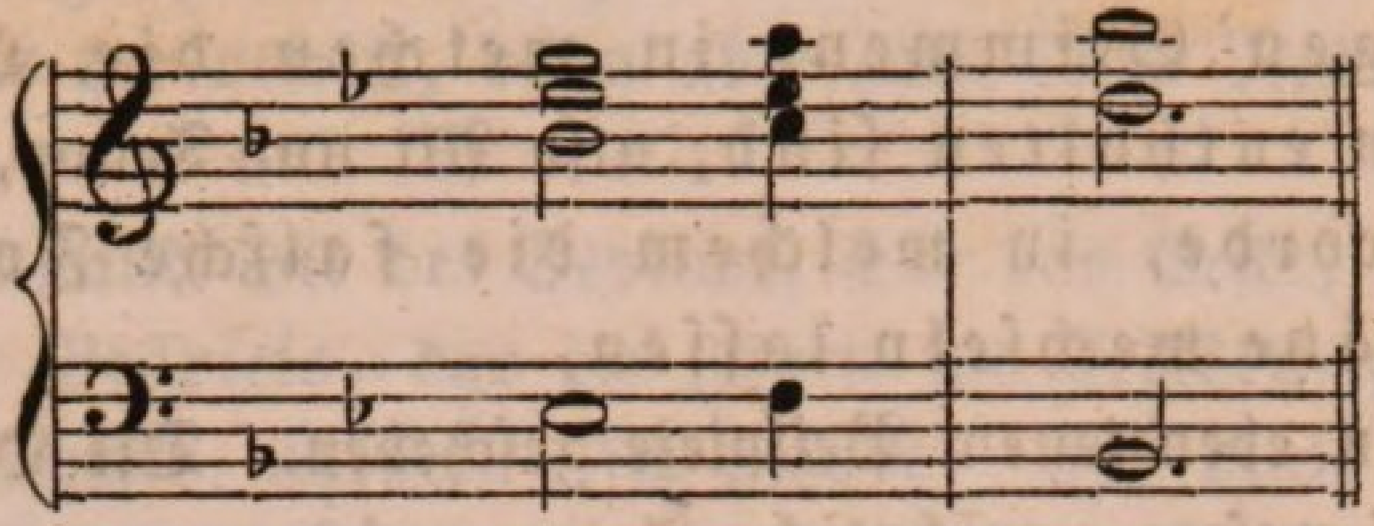
wie denn auch in eben jenem Beiſpiele geſchehen. Die Octave kann nicht anders, als auf unſere gewöhnliche Art vermieden werden: dadurch, daß man ſie liegen und zur Septime werden läßt,

jedoch die Quinte: wollen wir ſie gern in der Harmonie beibehalten und nicht eine Stufe fallen laſſen, ſo können wir ſie, jedoch auch nur im vierſtimmigen Satze, gegen den Alt vertauſchen, d. h. wir geben die Septime, welche jetzt noch der Alt hat, dem Tenore, und legen die Quinte aus dieſem in den Alt; es folgt alsdann nicht mehr Quinte auf Quinte in ein und derſelben Stimme, und die fehlerhafte Fortſchreitung iſt vermieden. Setze ich zum Beweiſe den Schluß jenes Beiſpiels her:



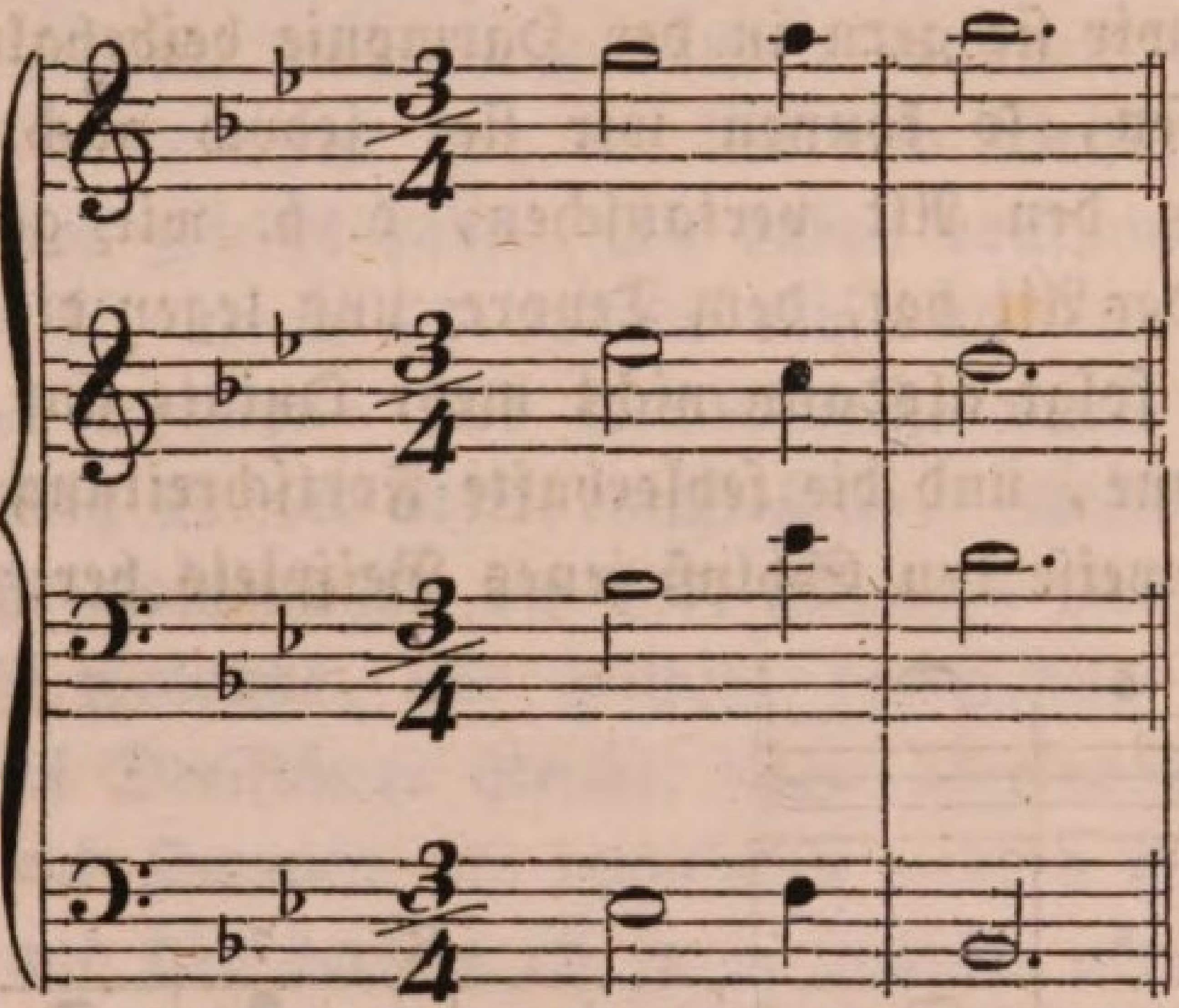
Im vierſtimmigen Satze, d. h. einem ſolchen Satze, wo jeder einzelne Ton der Harmonie auch von einer beſonderen Stimme oder einem beſonderen Inſtrumente vorgetragen wird, kann, wie ich ſagte, das nur geſchehen, weil nur hier eine eigenthümliche Fortſchreitung der einzelnen Stimmen erkennbar iſt. Wenn ich jene Schlußaccorde, ſo wie ſie in

Noten daſtehen, in einem für das Clavier beſtimmten Tonſtücke ſchreiben wollte, alſo:

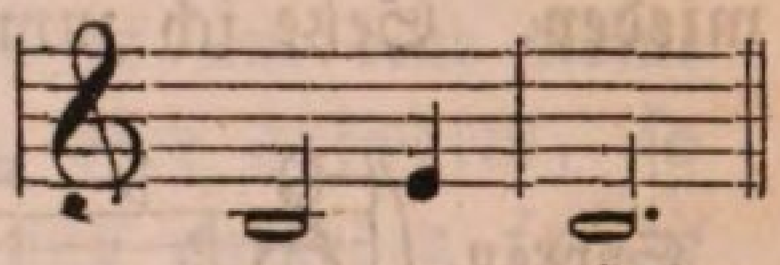


wer würde und könnte mir zugeben, ich hätte die falſchen Quinten vermieden? — Anders iſt es aber, wo vier beſondere Inſtrumente die Stimmen führen, und namentlich die vier Singſtimmen des ſogenannten allgemeinen Chors, denn der Tenor klingt nicht ſo, wie er da in Noten geſchrieben ſteht, ſondern als männliche Stimme um eine Octave tiefer, als die im Violinſchlüſſel ſtehenden Noten. Jene Accorde, wirklich von den vier genannten Stimmen vorgetragen, klingen eigentlich:

Sopran.
Alt.
Tenor.
Baß.

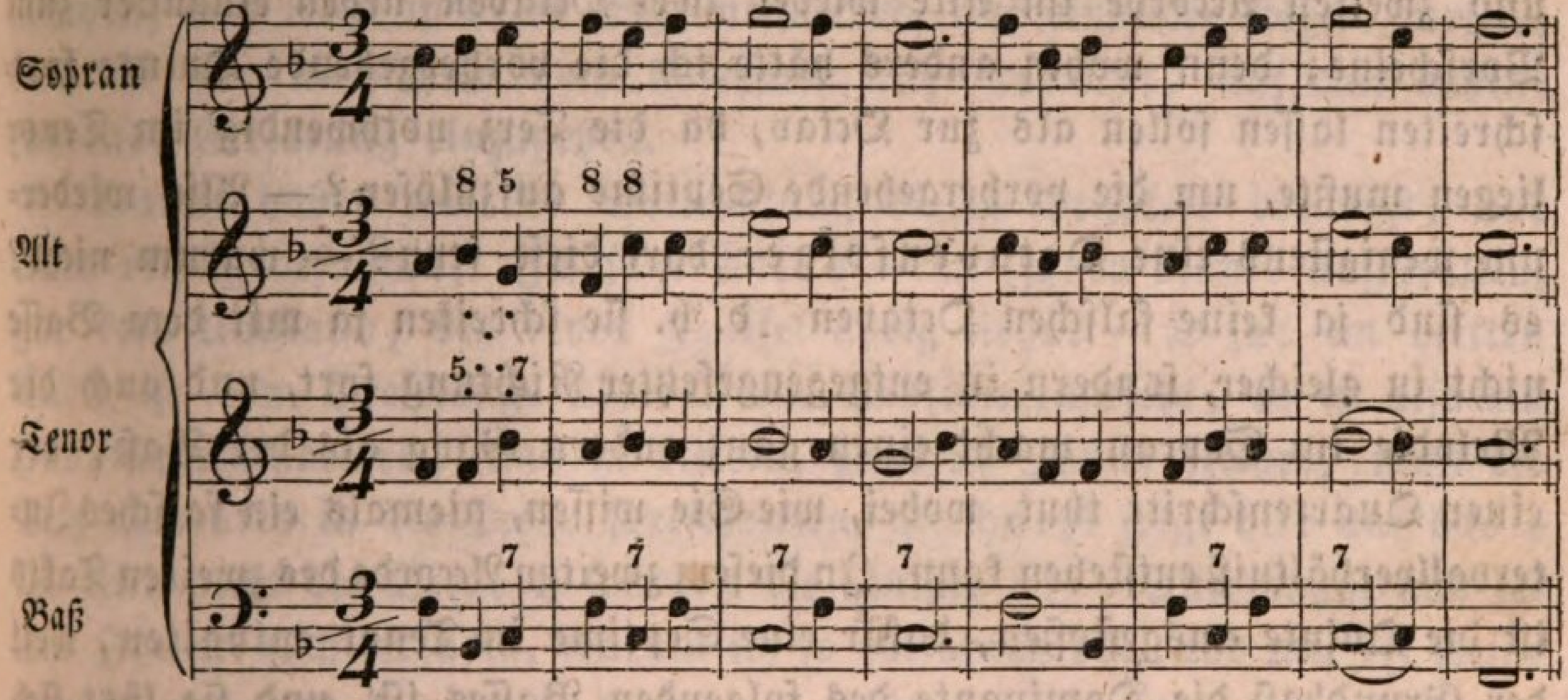


oder



Deshalb kommt denn bei dieſer Art der Quintenvermeidung der Tenor auch nicht über den Alt zu ſtehen, wenn gleich die Notenfigur es ſo zu beſtimmen ſcheint, und hören wir im Schlußaccorde nicht ein und denſelben Ton zweimal, ſondern in der Octave. Daß dieſer Schlußaccord ſich ſo, wie er daſteht, geſtaltet, iſt natürliche Folge der Lage des vorhergehenden Septimenaccords, da die Septime ſich nothwendig in die Terz im Tenor auflöſen muß, und die Quinte im Alt auch zu keinem anderen Tone als aufwärts zur Terz fortzuſchreiten weiß, denn wollte ſie abwärts zur Octave fortſchreiten, was an und für ſich zwar kein Fehler wäre, ſo hörten wir die Octave aber dreimal, und von den harmoniſchen Intervallen nur die Terz und auch dieſe nur einmal, und dies einemal noch dazu verſchwindend unter dem dreimaligen Erſcheinen

der Octave. Ueberhaupt auch hat in dieſem vierſtimmigen Satze jede beſondere Stimme ihre eigenthümliche Art zu ſchließen, welche man Clauſel nennt: Discantclauſel, Altclauſel, Tenorclauſel, Baßclauſel; doch davon nachher das Nöthige, wenn wir, um noch feſter das Bisherige unſerem Gedächtniſſe einzuprägen, alle gefundenen Regeln und Eigenheiten des vierſtimmigen Satzes noch einmal erkannt haben an einem zweiten Beiſpiele. Wir können nicht ſorgfältig genug zu Werke gehen. Auch die ſo eben gezeigte zweite Art der Vermeidung der falſchen Quinten und Octaven will ich dabei anwenden:

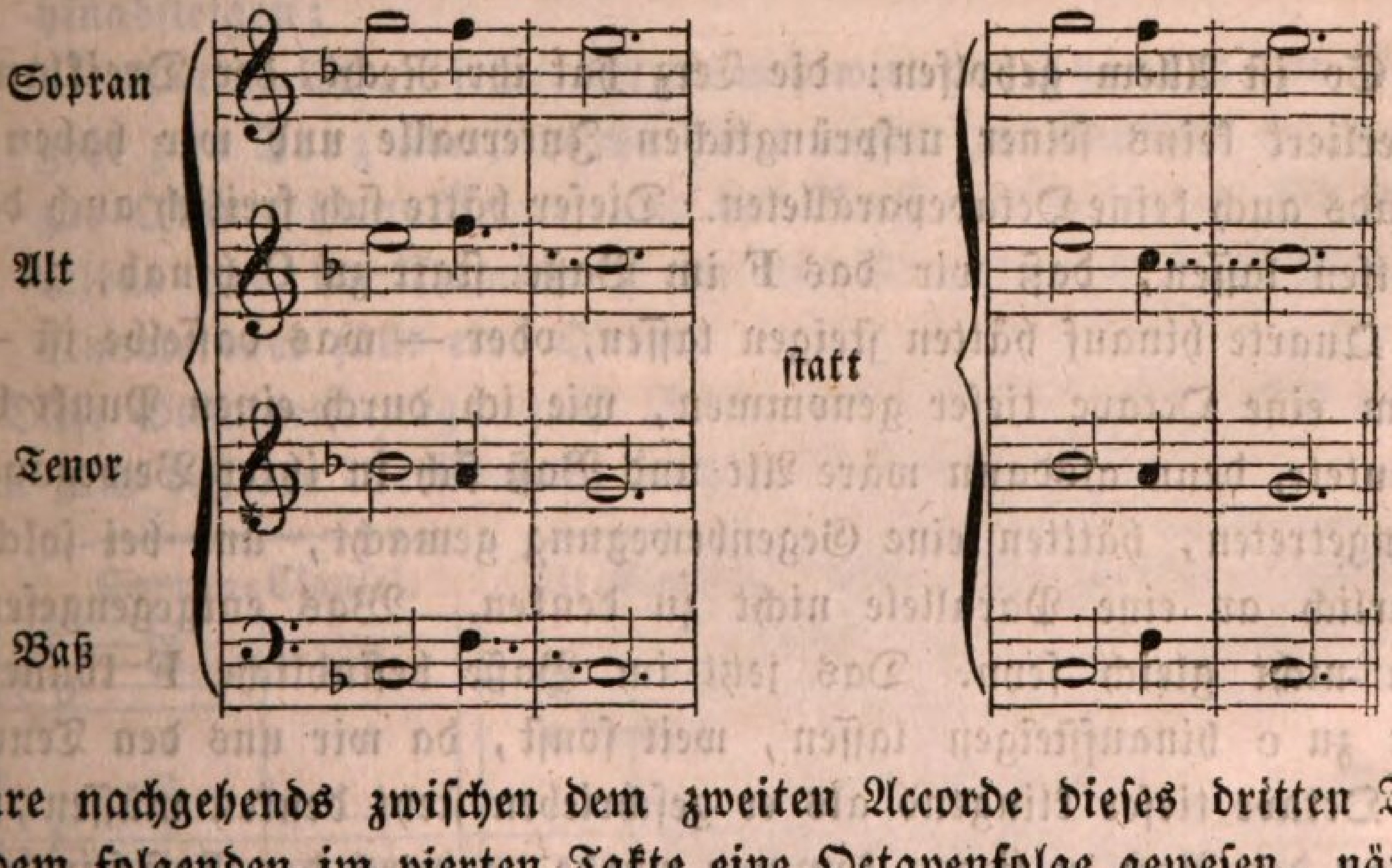


Ich will Sie recht ſehr gebeten haben, dem Beiſpiele Ihre ganze Aufmerkſamkeit zuzuwenden. Sehen Sie es nicht in ſeinem Ganzen an, ſondern prüfen es Takt vor Takt, ja Accord vor Accord. Im erſten Accorde habe ich keine Septime eingeführt und konnte auch, obſchon der Baß die Dominante des folgenden **B** iſt, keine einführen, weil die Terz des folgenden Dreiklangs, in welche dieſelbe ſich hätte auflöſen müſſen, im Sopran und nicht im Tenor liegt, in welchen die Septime zu ſtehen gekommen wäre, da alle Harmonientöne bekanntlich u n t e r die gegebenen und daher nicht zu verändernden Melodientöne gelegt werden. Ueberdem iſt es, wie ich heute ſchon einmal bemerkte, nicht üblich, ein Tonſtück, für welches wir das Beiſpiel anſehen wollen, mit dem Septimenaccorde anzufangen, wenn auch ein abſolutes Geſetz nicht dagegen vorliegt. Zwiſchen dem zweiten und dritten Accorde mußte eine fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge entſtehen, da der Baß mit der Melodie gleichmäßig eine Stufe ſteigt und die auf jenen gegründeten Dreiklänge in gleicher Lage erſcheinen; ich habe ſie aber vermieden und zwar auf die Ihnen heute gezeigte Weiſe, daß ich die Quinte zwar beibehalte, aber aus dem Tenor in den Alt lege und die Septime aus dem Alt dafür in den Tenor,

dieſe beiden Stimmen ſich alſo gewiſſermaßen kreuzen laſſe. In einem Tonſtücke für ein harmoniſches oder des harmoniſchen Spiels fähiges Inſtrument, als Clavier, Orgel ꝛc., hätte, wie geſagt, das nicht geſchehen können, aber hier im vierſtimmigen Satze kann es geſchehen, da jede Stimme gewiſſermaßen eine ſelbſtſtändige Melodie führt, und auch der Tenor, nehmen wir ihn als eine wirkliche Vocalſtimme an, ſeiner männlichen Natur nach um eine Octave tiefer klingt, als die Notenfigur für ſich eigentlich beſtimmt. Durch dieſe Art der Quinten= und Octaven=Vermeidung kommen nun aber im zweiten Takte zwiſchen dem erſten und zweiten Accorde im Alte wieder zwei Octaven neben einander zum Vorſcheine; denn wohin anders hätte ich die vorhergehende Quinte fortſchreiten laſſen ſollen als zur Octav, da die Terz nothwendig im Tenor liegen mußte, um die vorhergehende Septime aufzulöſen? — Alſo wiederum wenigſtens eine Octavenfolge: darf dieſe ſeyn? — warum nicht? es ſind ja keine falſchen Octaven d. h. ſie ſchreiten ja mit dem Baſſe nicht in gleicher, ſondern in entgegengeſetzter Richtung fort, und auch die Melodie im Sopran macht einen ganz andern Gang als der Baß, der einen Quartenſchritt thut, wobei, wie Sie wiſſen, niemals ein falſches Intervallverhältniß entſtehen kann. In dieſem zweiten Accorde des zweiten Takts iſt die Quinte ausgeſtoßen, dafür eine Septime im Tenor enthalten, weil der Grundbaß die Dominante des folgenden Baſſes iſt, und ſie löst ſich auch vollkommen richtig in derſelben Stimme in die Terz des folgenden Dreiklangs auf. Nicht anders verhält es ſich mit dem erſten Accorde des dritten Takts, nur daß nicht die Quinte, welche in der Melodie oder im Sopran liegt, ſondern die Octave ausgeſtoßen iſt, um nicht fünf Töne zu haben. Im vierten Takte konnte ich wiederum eine Septime einführen, weil der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt; aber ich habe dieſesmal, zur Abwechſelung und auch der Volltönigkeit des langanhaltenden Accordes wegen, die Quinte im Tenor, wohin die Septime hätte kommen müſſen, weil die auflöſende Terz des folgenden Dreiklangs ſich in dieſer Stimme befindet, beibehalten und laſſe ihr die Septime nachſchlagen. Im fünften Takte ſcheinen zwei Accorde über einer Baßnote zu ſtehen; aber es iſt derſelbe Dreiklang, nur in einer anderen Lage, den Sopran, Alt und Tenor anſchlagen, während der Baß ſein F auch über dieſe Zeit aushält. Dem dritten Accorde des fünften Takts konnte keine Septime einverleibt werden, weil der Grundbaß nicht die Dominante des folgenden iſt, wohl aber dem zweiten Accorde des ſechsten Takts, wo die Septime im Tenor, am Platze der ausgeſtoßenen Quinte, auch ihre gehörige Auflöſung findet. Im ſiebenten

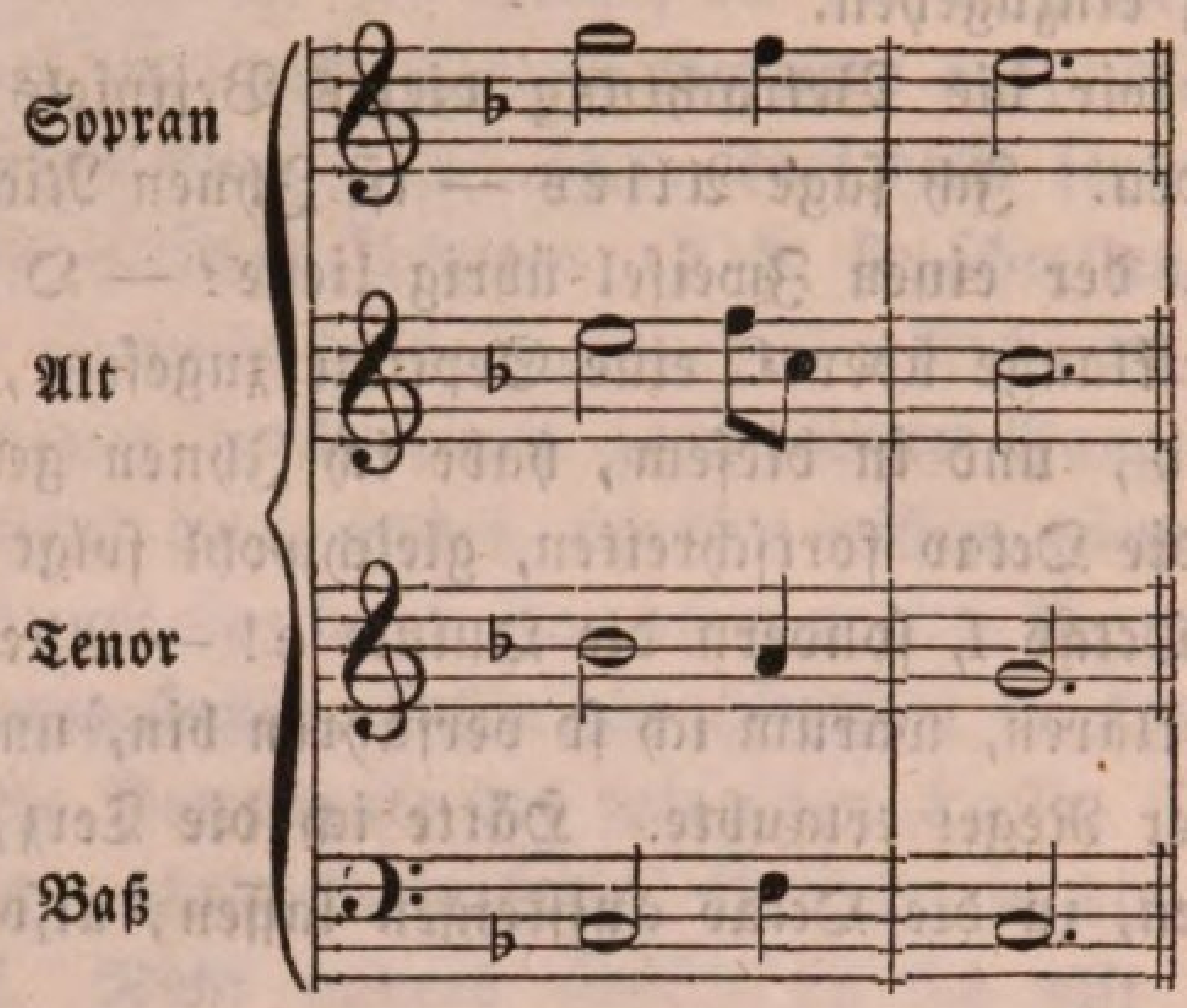
Takte habe ich gleich dem erſten Accorde eine Septime zugefügt, obgleich die Auflöſung erſt im folgenden Takte eintrifft. Ich durfte das thun, weil die Septime auch im folgenden Accorde noch und zwar in derſelben Stimme fortdauert und ebenſo der Grundbaß dieſes Accordes derſelbe iſt. Der einzige Unterſchied, welcher zwiſchen den beiden Accorden ſtattfindet, iſt, daß im erſten der Septime wegen die Octav, im zweiten aber die Quinte ausgeſtoßen ward. Diejenigen unter Ihnen, welche bereits einige Kenntniſſe der muſikaliſchen Harmonie und Compoſition haben, werden in dieſer Bemerkung bereits eine Hindeutung auf die Erſcheinung vernehmen, daß wohl mehrere Septimenaccorde auf einander folgen dürfen; doch iſt für mich hier noch durchaus nicht der Ort, auf eine dahinführende Erklärung einzugehen.

Damit haben wir die Betrachtung dieſes Beiſpiels beendigt, und Alles richtig befunden. Ich ſage Alles — iſt Ihnen Nichts aufgefallen, gar kein Umſtand, der einen Zweifel übrig ließe? — O ja: im dritten Takte iſt dem Dreiklange über C eine Septime zugeſetzt, es iſt alſo ein Hauptſeptimenaccord, und in dieſem, habe ich Ihnen gelehrt, muß die Terz aufwärts in die Octav fortſchreiten, gleichwohl folgt hier auf das e im Alte nicht die Octav f, ſondern die Quinte c! — Allerdings, und ich will Ihnen auch erklären, warum ich ſo verfahren bin, und mir die kleine Abweichung von der Regel erlaubte. Hätte ich die Terz, wie es eigentlich hätte ſeyn ſollen, in die Octav aufſteigen laſſen, alſo ſo geſchrieben:



ſo wäre nachgehends zwiſchen dem zweiten Accorde dieſes dritten Takts und dem folgenden im vierten Takte eine Octavenfolge geweſen, nämlich im Alte, der mit dem Grundbaſſe gleichmäßig um eine Quarte gefallen wäre, und das darf nicht ſeyn, muß auf jede mögliche Weiſe vermieden werden. Durch die Art, wie ich die Folge vermieden habe, iſt nun zwar ein kleiner

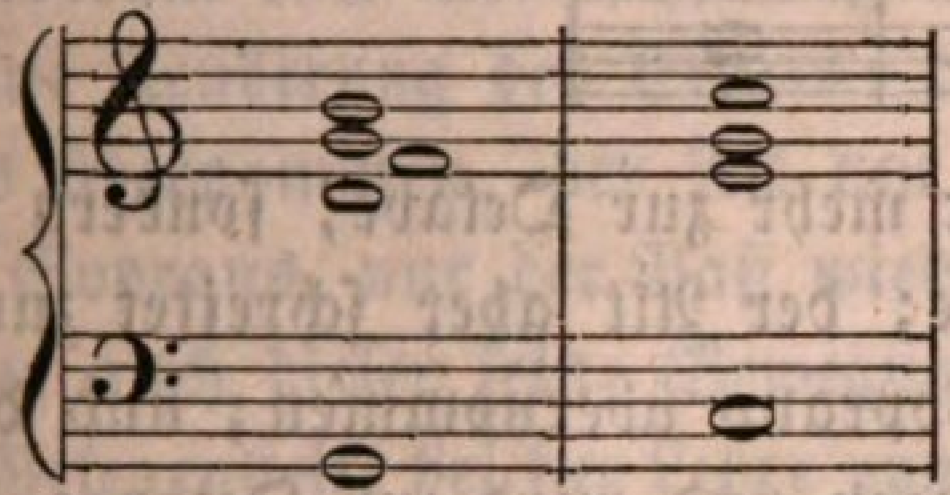
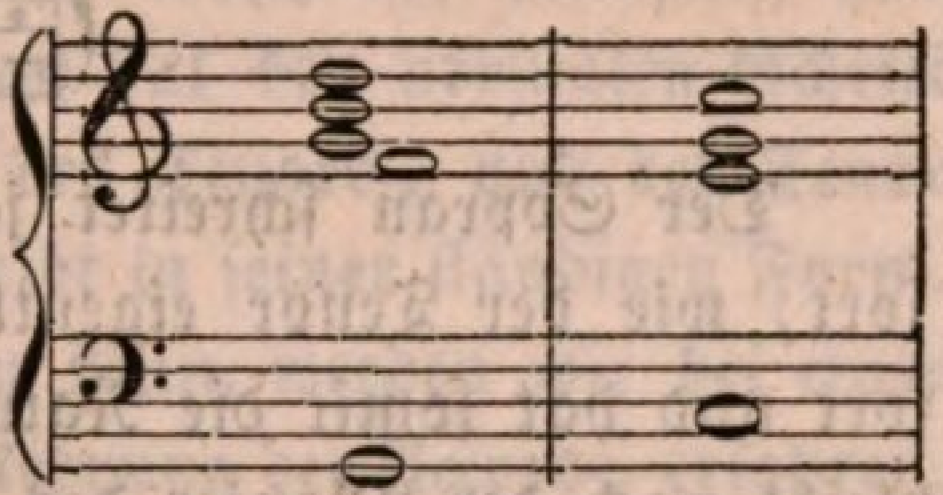
Verſtoß gegen eine andere Regel geſchehen; aber auch dieſer Verſtoß läßt ſich alsbald wieder gut machen. Wir haben gelernt, daß unter Umſtänden eine Stimme wohl zwei Töne für die Zeit übernehmen darf, in welcher die übrigen nur einen Ton auszuführen haben, ſo alſo, daß die Töne ſich in die Zeit des einen Tones theilen, und konnten wir uns eine ſolche Stimmenbewegung geſtatten, wo es nur um die Mannigfaltigkeit zu thun war, ſo werden wir es auch hier thun dürfen, wo es darauf ankommt, einen Fehler wieder gut zu machen. Die Terz ſoll ihr Recht haben: wir laſſen ſie mit Eintritt des folgenden Accordes zur Octav hinaufſteigen, aber dann dieſe ſogleich wieder, noch während der Dauer ihres Accords, in deſſen zweiter Zeithälfte, zur Quinte herabfallen:



So iſt Allem geholfen: die Terz hat ihr Recht, der Dreiklang von **F** verliert keins ſeiner urſprünglichen Intervalle und wir haben nachgehends auch keine Octaveparallelen. Dieſer hätte ſich freilich auch dadurch abhelfen laſſen, daß wir das **F** im Baße ſtatt zu **C** hinab, zu **C** um eine Quarte hinauf hätten ſteigen laſſen, oder — was daſſelbe iſt — das **F** um eine Octave tiefer genommen, wie ich durch einen Punkt bereits andeutete, denn alsdann wäre Alt und Baß ſich in ihrer Bewegung entgegengetreten, hättten eine Gegenbewegung gemacht, und bei ſolcher iſt natürlich an eine Parallele nicht zu denken. Was entgegengeſetzt iſt, kann nicht gleich ſeyn. Das jetzt im Baße befindliche **F** können wir nicht zu **c** hinaufſteigen laſſen, weil ſonſt, da wir uns den Tenor um eine Octave tiefer klingend als er geſchrieben ſteht denken müſſen, dieſer unter den Baß zu liegen kommen würde, wodurch der Baß ſeine eigentliche Natur, ſeinen Charakter als Baß verlöre.

Da ich gerade von dem Charakter einer Stimme rede, fällt mir ein, daß ich vorher bemerkte, im vierſtimmigen Satze habe jede einzelne Stimme

eine beſondere, ihr eigenthümlich angehörende Art zu ſchließen, die Clauſel heiße. Es läßt ſich dies auch als ein beſonderer charakteriſtiſcher Zug derſelben anſehen. Sopran, Alt, Tenor und Baß bilden jeder einzeln eine Melodie von beſonderer Eigenthümlichkeit, deren Wirkung jedoch hauptſächlich auf der Lage der Hauptſeptime beruht. Verfahren wir nämlich bei Unterlegung des Grundbaßes unter eine Melodie nach der erſten Regel, wornach der erſte, dritte, fünfte und achte Ton der Leiter mit der Tonica, und nur der zweite und ſiebente Ton mit der Dominante begleitet wird, ſo iſt auch nur unter dieſem zweiten und ſiebenten Tone möglich, eine Septime anzubringen, alſo die Fortſchreitung von der Dominante nur von zweierley Art:

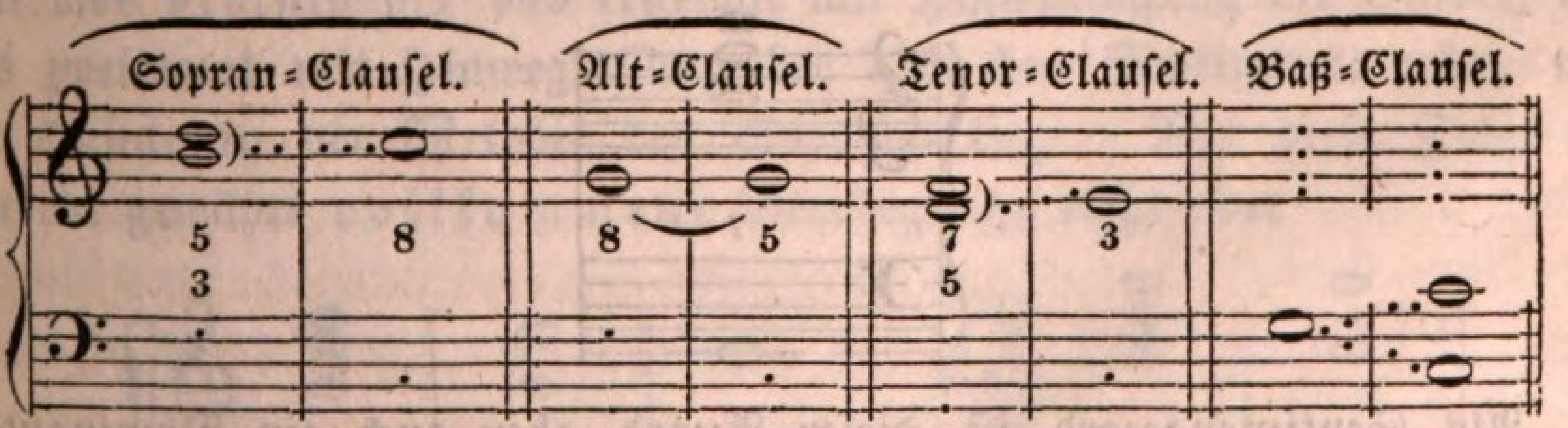
entweder  oder 

Dies hat man nun auch als Norm für die vier Stimmen im vierſtimmigen Satze angenommen. Man ſagt, bei einem Tonſchluße, d. h. Fortſchritte vom Dominantenaccorde zum Dreiklange über der Tonica, geht

der Sopran allemal geradezu zur Octave der folgenden Tonica über, ſie mag alsdann noch zur Terz empor= oder zur Quinte hinabſteigen;

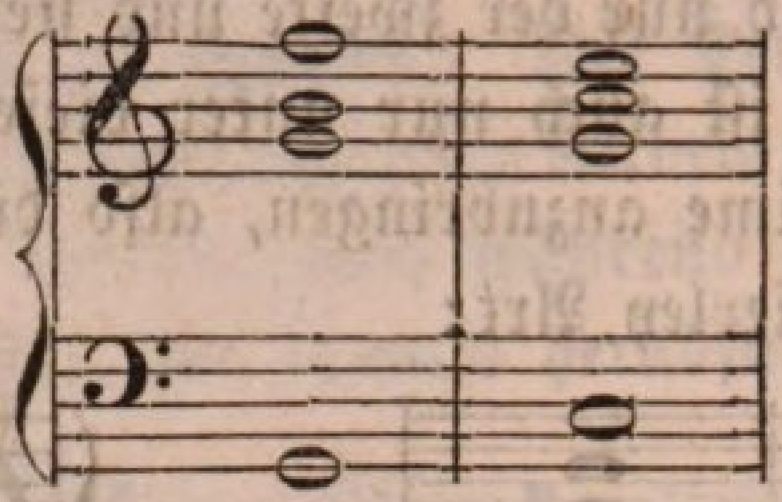
der Alt bleibt an ſeiner Stelle und wird zur Quinte; der Tenor geht zur Terz über, welche dann wieder zur Septime hinab= oder zur Quinte hinaufſteigt; und der Baß endlich bewegt ſich unmittelbar aus der Dominante in die Tonica, d. h. er ſteigt eine Quarte oder fällt eine Quinte.

Dieſe Stimmenbewegung iſt Norm für den Tonſchluß. Ich will ſie Ihnen zum beſſeren Verſtändniß auch in Noten herſetzen:

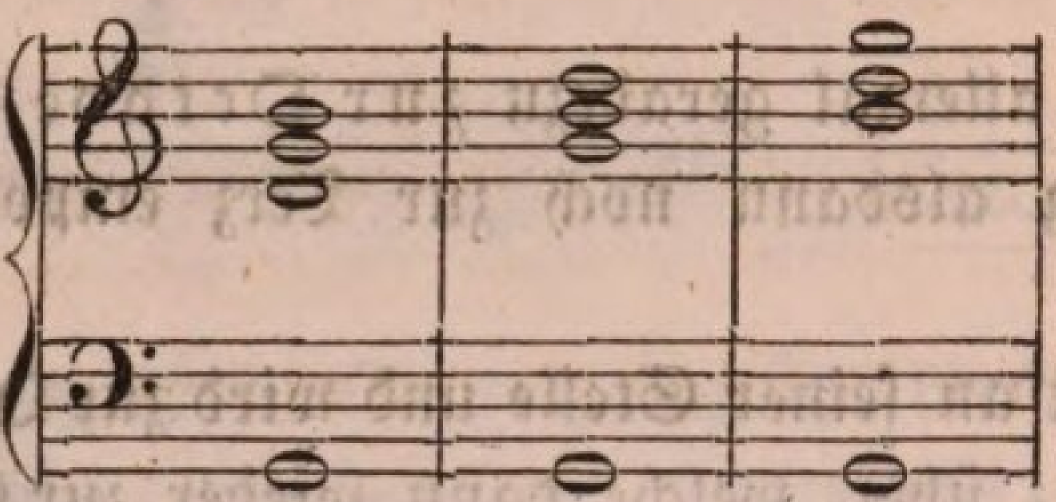


Ich ſagte, dieſe Clauſeln oder Schlüſſe treffen ein, wenn der Grundbaß einer Melodie nach der erſten allgemeinen Regel darüber aufgeſucht wird.

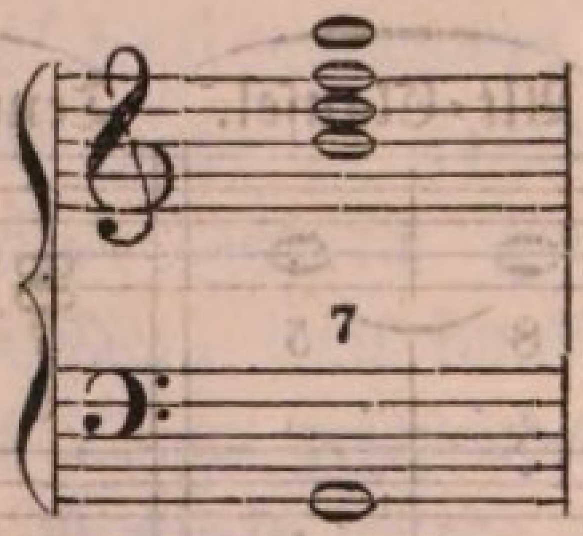
Wenden wir hierbei nun aber die zweite Regel an, wornach unter Bedingungen auch der vierte Ton der Leiter mit der Dominante begleitet werden kann, ſo muß ſogleich auch ein anderer Effect des Schlußfalls erzeugt werden, indem nun nicht der Tenor, ſondern der Sopran den Fortſchritt von der Septime macht, und dieſe beiden Stimmen alſo ihre Natur oder ihre Rollen gegen einander vertauſcht, dadurch aber in allen übrigen Stimmen auch, ausgenommen den Baß, eine Abweichung von der Regel bewirkt haben:



Der Sopran ſchreitet jetzt nicht mehr zur Octave, ſondern zur Terz fort, wie der Tenor eigentlich ſollte; der Alt aber ſchreitet zur Octave fort und hat ſomit die Natur des Soprans übernommen; und der Tenor bleibt nach der Manier des Altes liegen und wird zur Octave; blos der Baß erſcheint in ſeiner Unveränderlichkeit. Iſt weiter keine Aenderung der Clauſeln möglich? — O ja! — wir haben gelernt, daß jeder Dreiklang in drei verſchiedenen Lagen vorkommen kann:

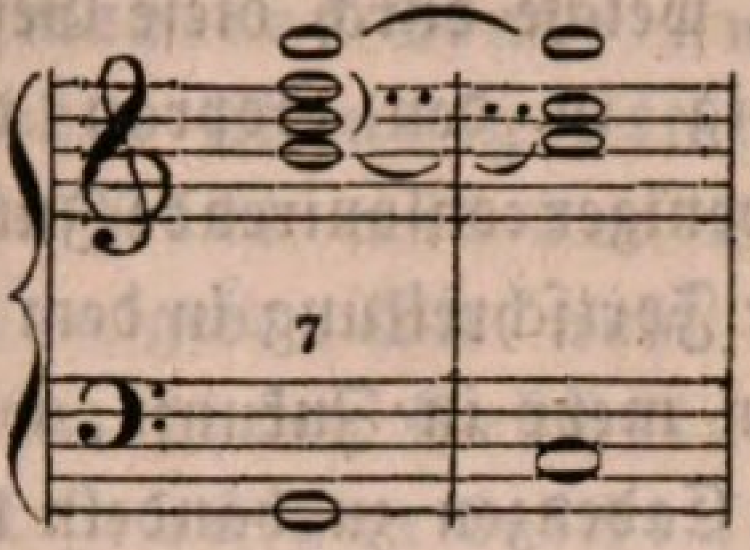


und haben ferner gelernt, daß, an und für ſich betrachtet, wir in jeder dieſer Lagen einem Dreiklange die Septime zufügen dürfen. Nehmen wir aus den beiden vorhergehenden Beiſpielen die Septime hinweg, ſo ſind die erſte und zweite Lage ſchon da geweſen; nun die dritte Lage, fügen wir ihr ebenfalls die Septime zu:



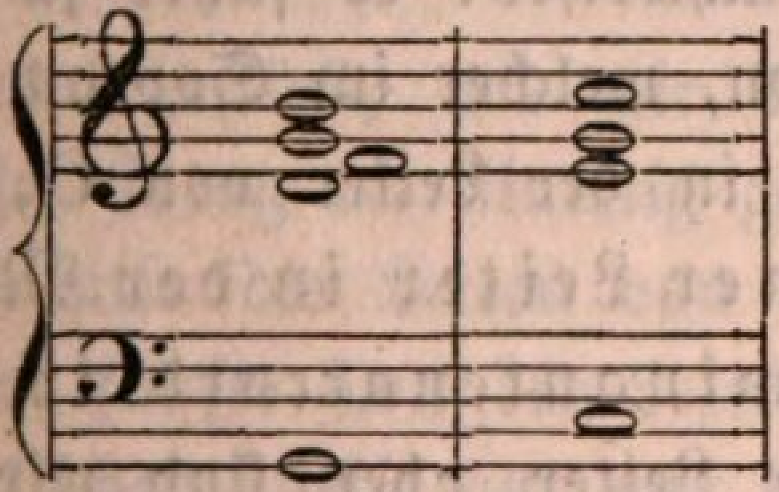
Als Septimenaccord iſt dieſer Accord aber auch ein Dominantenaccord, der ſich auflöſen muß. Was für ein Accord muß folgen? — der Accord über C, denn G iſt die Dominante von C. Wie aber, in

welcher Lage muß der C=Dreiklang folgen? — ſo daß die Septime ſich richtig auflöst, alſo daß das auflöſende e ebenfalls in den Alt zu liegen kommt, die Terz im Tenor eben hier auch zur Octav fortſchreitet, und die Octave in der Melodie auch eben hier zur Quinte wird, alſo:

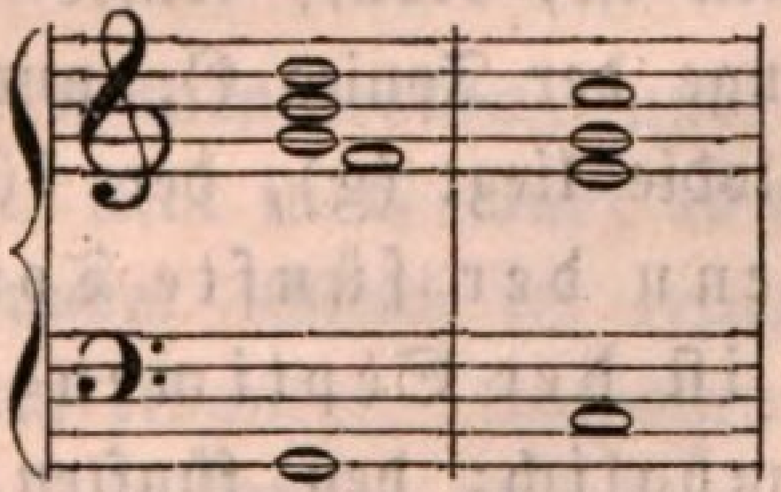


Wiederum eine Verwechſelung oder ein Austauſch der Clauſeln, und damit eine Aenderung des Effects: der Sopran hat den normalen Schritt des Alts übernommen, der Alt den Schritt des Tenors, und der Tenor den des Soprans, nur der Baß wiederum bleibt in ſeiner ſtändigen Form. Daß aber auch dieſer ſeine Bewegung ändern kann, werden wir bei einer andern Gelegenheit, bei der Lehre von der Umkehrung der Accorde, erfahren.

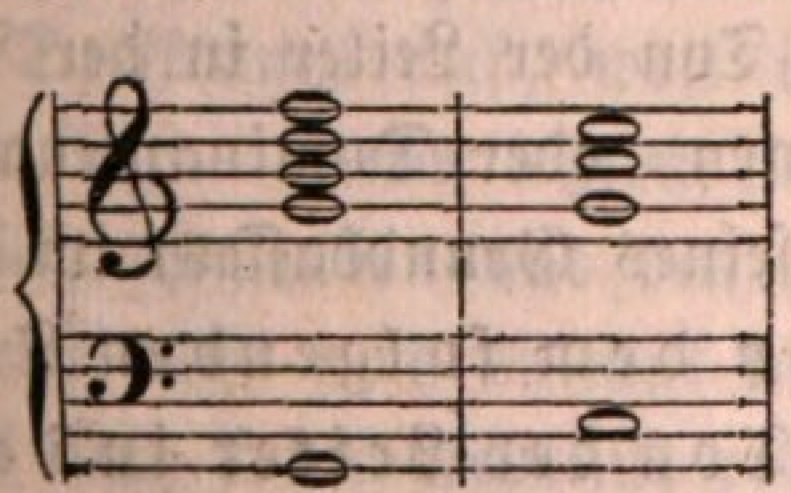
Sind die letzten beiden Arten von Tonſchlüſſen, wo die einzelnen Stimmen nicht die urſprüngliche Form ihres Fortſchritts von der Dominante zur Tonica beobachten, bloße Abweichungen von der Regel, ſo kann der verſchiedene Effect, der dadurch bewirkt wird, kein befriedigender ſeyn. Nur das Urſprüngliche kann vollkommen befriedigen, und ſo können denn auch die Stimmen nur zu einer vollkommenen Ruhe führen, wenn ſie ihrer erſten Natur gemäß, nach der urſprünglichen Form der Clauſeln, in dem Dominantenaccorde ſich fortbewegen, wie



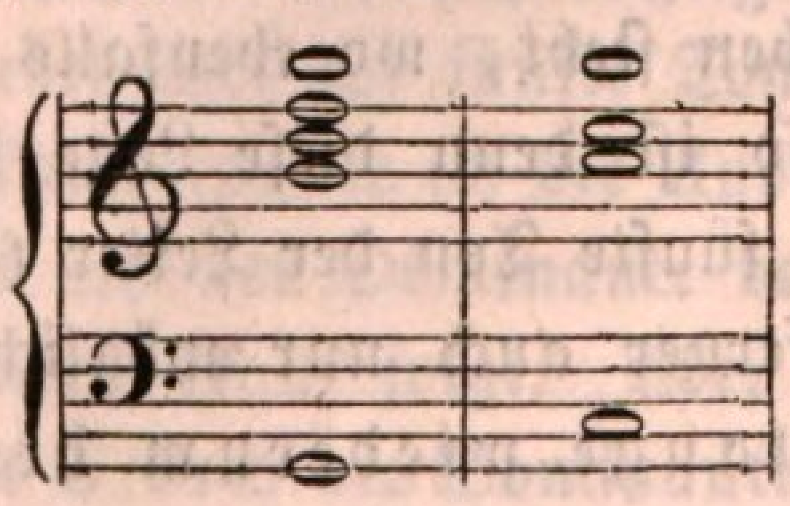
und



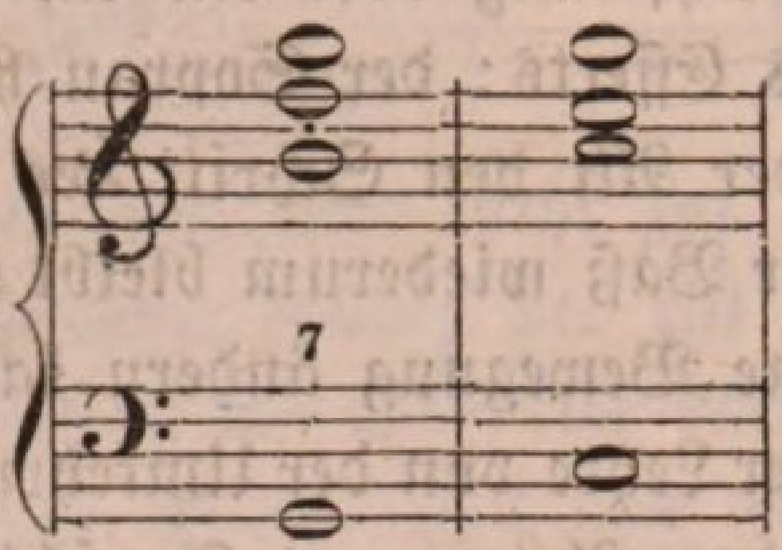
oder blos vierſtimmig das erſtemal mit Hinweglaſſung der Quinte, und das zweitemal mit Hinweglaſſung der Terz des Septimenaccords, weil die Quinte in der Melodie des Soprans liegt. Nur dieſe Folge der Accorde gewährt vollkommene Beruhigung; nicht aber



und



oder blos *vierſtimmig* das erſtemal mit Hinweglaſſung der Quinte, und das zweitemal ebenfalls mit Hinweglaſſung der Quinte des Dominantenaccordes. Dieſe Accordenfolge läßt zur *vollſtändigen* Befriedigung noch immer Etwas zu wünſchen übrig. Der Grund davon liegt darin, daß die Terz und Quinte, welche durch dieſe Geſtalt und Lage des Dominantenaccordes nothwendig in den Sopran des Dreiklangs über der Tonica kommen mußten, weniger conſonirende Intervalle ſind, als die Octav, die bei jener erſten Art der Fortſchreitung in dem Sopran des Tonica=Dreiklangs liegt. Doch davon mehr in Zukunft, wenn wir insbeſondere von der Lehre der ſogenannten Cadenzen zu handeln haben; jetzt zieht nur noch die letzte Art der Fortſchreitung

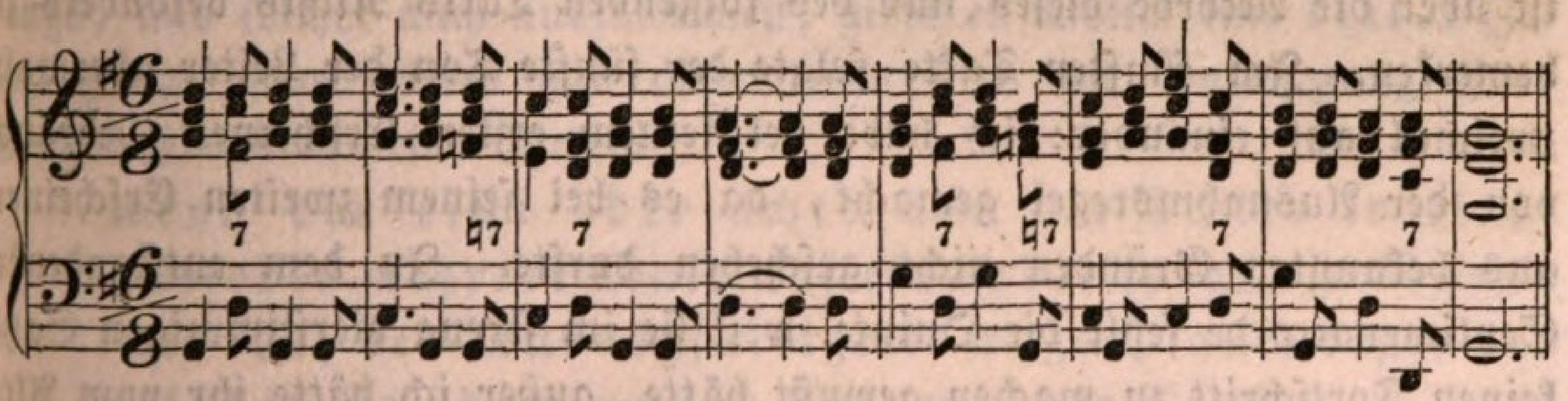


von einer gewiſſen Seite her unſere Aufmerkſamkeit auf ſich. — In allen unſeren bisherigen Betrachtungen und den Beiſpielen, welche wir denſelben erläuternd zuzufügen hatten, iſt Ihnen ein Septimenaccord in der Lage wie hier nicht vorgekommen; möglich aber muß er doch ſeyn, ſonſt hätte ich ihn auch hier nicht geſtalten können. *Wann* iſt er nun möglich? — Es iſt nothwendig, daß ich bei Beantwortung dieſer Frage etwas weiter aushole. Daß der Accord, wie er hier ſteht, aus der Leiter von C genommen iſt, bedarf keines weiteren Nachweiſes: er führt ja zu dem Dreiklange der Tonica C; nun iſt der Ton, welcher im Sopran oder in der Melodie liegt (g), der *fünfte* Ton in der Leiter von C, alſo — *nur wenn der fünfte Ton aus einer Leiter in der Melodie liegt, iſt der Septimen= oder Dominantenaccord in dieſer Lage möglich*; den fünften Ton einer Leiter aber ſind wir bisher gewohnt geweſen mit der Tonica als Baß zu begleiten? — Ich erinnere Sie an den Fortſchritt des Accordes: damit er ſich und namentlich die Septime gehörig auflöste, waren wir genöthigt, den Dreiklang der folgenden Tonica ſo zu geſtalten oder in der Lage zunehmen, wie er hier geſchrieben ſteht, wo ebenfalls der fünfte Ton der Leiter in der Melodie liegt; ſo iſt denn dieſe Lage des Septimen= oder Dominantenaccordes, wo der fünfte Ton der Leiter (die Octav ſeines Grundbaſſes) im Sopran liegt, ferner auch nur möglich, *wenn in dem folgenden Tonica=Dreiklange wiederum der fünfte Ton der Leiter in der Me=*

lodie liegt. — Meine Herren! wir ſind gezwungen, einen zweiten Ausnahms-Zuſatz zu unſerer Regel über die Auffindung des Grundbaſſes und ſeiner Harmonie zu einer gegebenen Melodie zu machen:

wenn der fünfte Ton der Leiter, aus welcher die Melodie gebildet iſt, zwei oder mehrere Male auf einander folgt, ſo kann man ihn, der Mannigfaltigkeit wegen, auch mit der Dominante ſtatt mit der Tonica als Grundbaß begleiten; doch — geben Sie wohl Acht — darf dieß niemals unter dem letzten Erſcheinen des fünften Tones geſchehen, weil ſonſt gar leicht falſche Harmoniefortſchritte entſtehen.

Wir haben nämlich geſehen, daß, wenn unter dem fünften Tone die Dominante als Baß mit ihrem Dreiklange und der Septime liegt, im folgenden auflöſenden Dreiklange über der Tonica ebenfalls dieſer fünfte Ton in der Melodie liegen muß, damit die im Alt enthaltene Septime ſich auch im Alt auflöst, oder mit anderen Worten: die auflöſende Terz des Tonica-Dreiklangs ebenfalls im Alte liegt. Es wird Ihnen folglich Alles deutlich ſeyn, wenn wir die Regel praktiſch anwenden:



Das Tonſtück, wie wir das Beiſpiel nennen wollen, und das ich abſichtlich ſtreng vierſtimmig gehalten habe, ſteht in G-Dur; es liegt der Melodie alſo die Leiter von G zum Grunde. Gleich im erſten Takte folgt der fünfte Ton der Leiter viermal auf einander. Anfangen konnte ich ſchicklicher Weiſe nur mit dem Tonica-Dreiklange; aber beim zweiten Accorde ſchon machte ich jene Ausnahme von der Regel, und begleitete den fünften Ton ſtatt mit der Tonica mit der Dominante, und der ganze Accord mit ſeiner Septime, in welchem um dieſer willen und nur vier Stimmen zu haben die Quinte fehlt, löst ſich richtig im folgenden Dreiklange auf, weil in dieſem ebenfalls der fünfte Ton in der Melodie liegt. Beim letzten Accorde des Takts konnte ich die Ausnahmsregel nicht anwenden und den fünften Ton mit der Dominante begleiten, weil dieſer nicht noch einmal in der Melodie darauf folgt. Aber warum habe ich auch keine Septime eingeführt, da G doch die Dominante von C

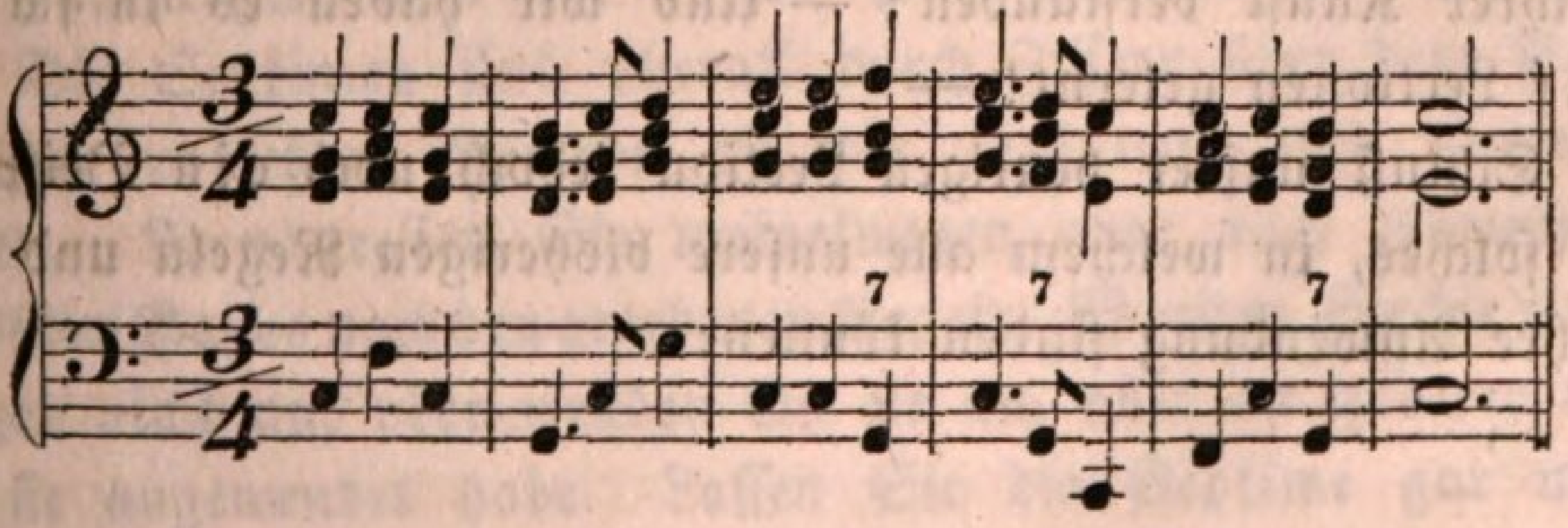
iſt? — weil ſie ſich nicht auflöſen würde, da die auflöſende Terz des folgenden Dreiklangs in der Melodie liegt. Beim zweiten und dritten Accorde im zweiten Takte folgt abermals der fünfte Ton der Leiter zweimal auf einander, aber ich habe hier beide Male die Tonica beibehalten, theils um nicht ſchon wieder Gebrauch von der Ausnahme zu machen, theils aber auch um beim zweitenmale den Septimenaccord anbringen zu können, da G die Dominante von C iſt. Der dieſen Accord, in welchem die Octav ausgeworfen iſt, da ſie im folgenden keinen Fortſchritt fände, auflöſende Dreiklang über C im dritten Takte enthält eigentlich nur drei Töne, aber Alt und Discant haben ein und denſelben Ton; das c erſcheint alſo zweimal, und ſo kommen doch vier Stimmen heraus. Es mußte ſo ſeyn, weil die Terz des vorhergehenden Septimenaccords im Alte liegt, und nothwendig in derſelben Stimme auch zur Octave aufſteigen mußte, ſonſt wäre die Clauſel falſch geweſen. Beim zweiten Accorde deſſelben Takts iſt die Regel angewendet, nach welcher wir den vierten Ton der Leiter, wenn er eine Stufe hinabſteigt, mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante begleiten können. Der um der Vierſtimmigkeit willen ausgeworfene Ton iſt die unentſchiedene Quinte. Sonſt iſt über die Accorde dieſes und des folgenden Takts Nichts beſonders zu bemerken. Im fünften Takte folgte der fünfte Ton der Leiter abermals zweimal auf einander: ich habe bei ſeinem erſten Erſcheinen Gebrauch von der Ausnahmsregel gemacht, da es bei ſeinem zweiten Erſcheinen aus bekannten Gründen nicht geſchehen durfte. In dem entſtandenen Septimenaccorde fehlt die Quinte, weil ſie im ſtreng vierſtimmigen Satze keinen Fortſchritt zu machen gewußt hätte, außer ich hätte ihr vom Alte müſſen die Septime nachſchlagen laſſen und ſomit dieſer Stimme zwei Sechszehntel zutheilen, während die übrigen ein Achtel aushalten. Den letzten Accord dieſes Takts durfte ich zu einem Septimenaccorde machen, weil der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, und die Septime ſich im Tenor, wo ihretwegen nun auch die Quinte ausgefallen iſt, ganz richtig auflöst. Im zweiten Accorde des ſechsten Taktes konnte keine Septime angebracht werden, obſchon der Grundbaß die Dominante des folgenden iſt, da ſie ſich nicht aufgelöst haben würde; und ich durfte den in der Melodie liegenden fünften Leiterton auch nicht mit der Dominante begleiten, da er ſich im folgenden Accorde nicht wiederholt und ſomit nur einmal erſcheint. Die Harmonie des vierten Accords dieſes Takts beruht auf der Regel, daß wir den vierten Leiterton in der Melodie, wenn er zum dritten hinabſteigt, auch mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante begleiten dürfen. Die noch übrigen Accorde bedürfen

für Sie wohl keiner beſonderen Erklärung mehr: der vorletzte iſt ein Septimenaccord nach der gewöhnlichen Form. Eine Gelegenheit zur Quinten= oder Octavenfolge iſt in dem ganzen Beiſpiele nicht vorgekommen, da der Baß niemals mit der Melodie gleichmäßig ſtieg oder fiel, und ſomit auch keine Accorde in gleicher Lage auf einander folgen konnten.

Bei der Ausführlichkeit dieſer Analyſe iſt Ihnen hoffentlich auch Nichts dunkel geblieben, Alles klar geworden, und Sie haben jene weitere Zuſatzregel über die Unterlegung eines Baſſes und ſeiner Harmonie unter eine Melodie gefaßt. Entſtand nun aber, wenn der fünfte Ton der Leiter, wenn er mehreremale auf einander folgt und wir ihn jedesmal mit der Tonica begleiten, um ſeiner großen Conſonanz willen, eine Einförmigkeit und Eintönigkeit, der wir dadurch auszuweichen ſuchten und auszuweichen ſuchen mußten, daß wir in ſeine Baßbegleitung eine ſolche Abwechſelung brachten, daß er bald als Octav bald als Quinte ſeines Grundbaſſes erſcheint: muß nicht eben ſowohl auch und noch mehr eine ſolche Einförmigkeit und Eintönigkeit entſtehen, wenn die vollkommenſte Conſonanz, die Prime oder Octave der Leiter, mehrere Male in der Melodie auf einander folgt, und wir ſie jedesmal mit der Tonica begleiten? — Allerdings, und ſolcher auch auszuweichen, giebt es endlich eine dritte Zuſatzregel zu jener erſten und allgemeinen über die Unterlegung eines Grundbaſſes unter eine Melodie:

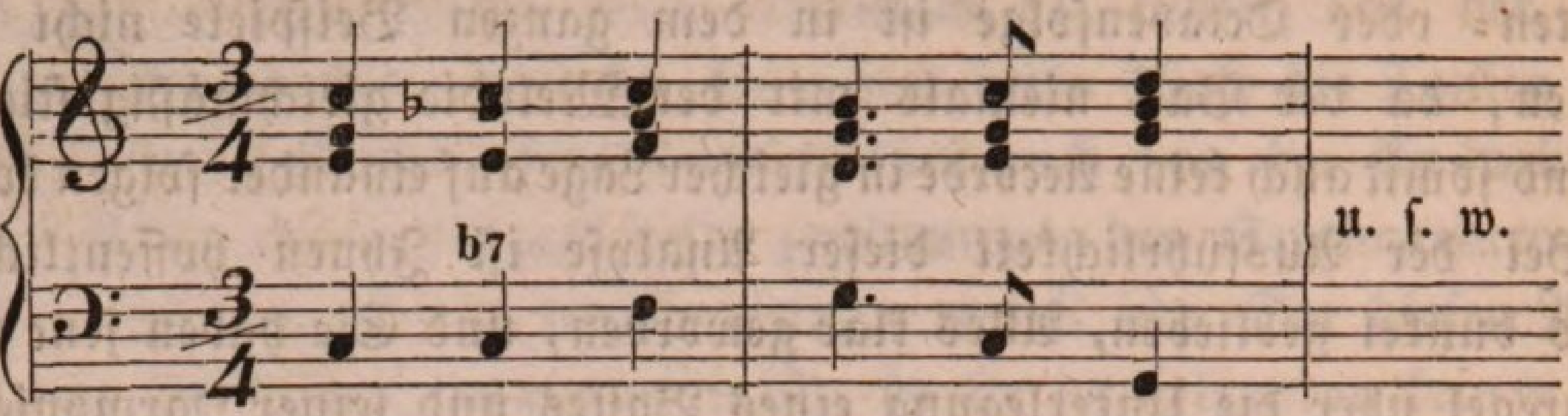
> wenn der erſte oder achte Ton der Leiter in einer Melodie mehrere Male auf einander folgt, ſo können wir ihn, der Mannigfaltigkeit wegen, auch begleiten mit der Subdominante ſtatt mit der Tonica.

Die Subdominante muß hier zur Ausnahme gewählt werden, weil von dieſer Subdominante die Tonica wieder als Dominante erſcheint; die Subdominante von **C** z. B. iſt **F**, von **F** aber iſt umgekehrt **C** wieder die Dominante. Gleich ein Beiſpiel zu der Regel, und zwar vierſtimmig:



Im erſten und fünften Takte finden Sie ſie angewandt. Es iſt bei dieſer Regel auch nicht ſtreng nöthig, daß der erſte oder achte Ton mehrere Male auf einander folgt, oder, wenn das der Fall iſt, daß niemals

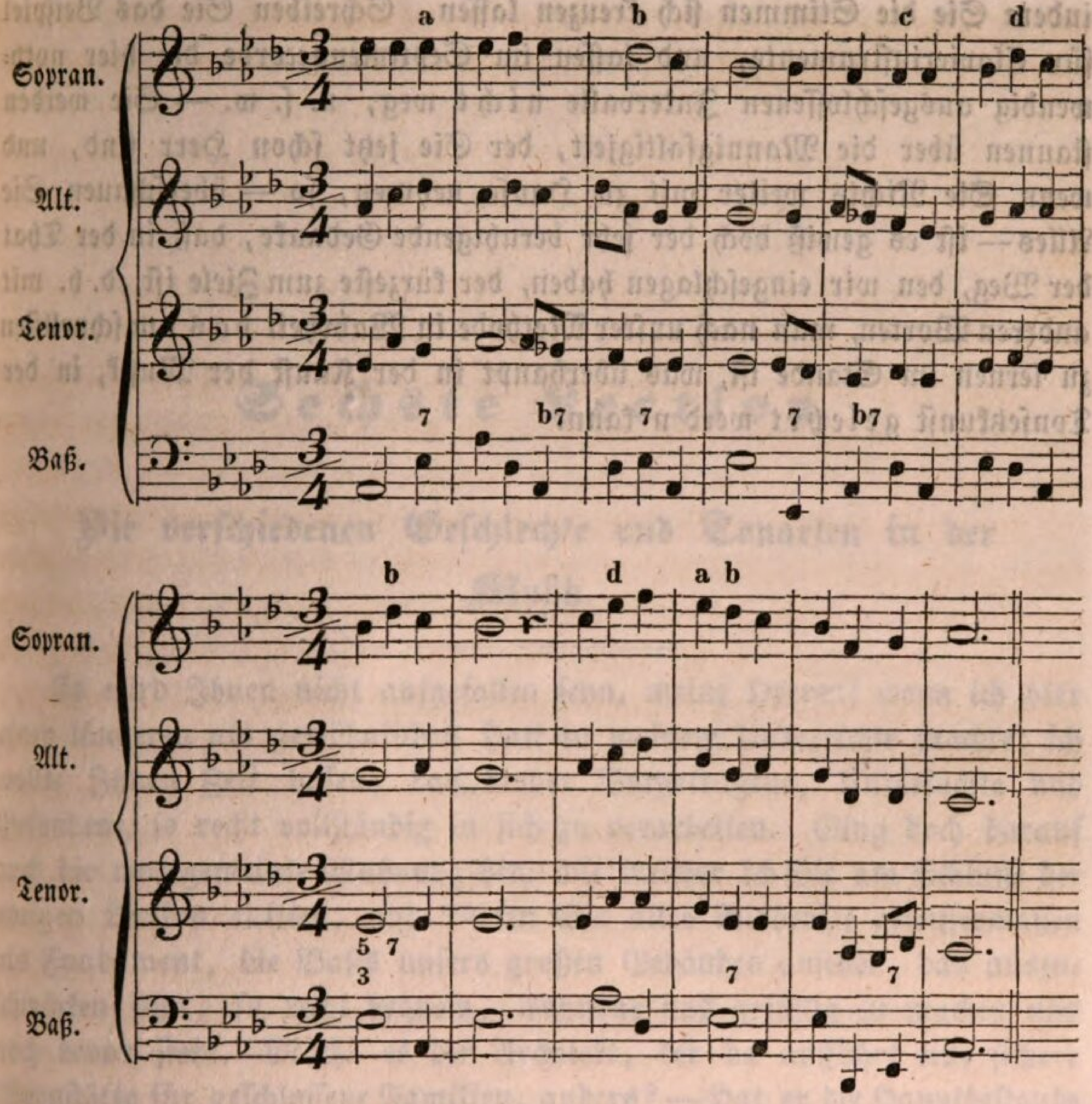
beim letzten Erſcheinen des Leitertons Gebrauch davon gemacht werden dürfte. Wir könnten z. B. dieſe Melodie ebenſo gut auch angefangen haben:



Im zweiten Accorde konnte die Septime ſtehen, weil C die Dominante von F iſt und auch die nöthige Auflöſung in gehöriger Weiſe ſtatt findet.

Von ſelbſt müſſen Sie gewahren, wie wir Schritt vor Schritt zu einer immer größeren Mannigfaltigkeit im Satze gelangen. Noch kennen wir im Grunde nicht mehr als zwei ſelbſtſtändige Accorde, den Dreiklang und Septimenaccord, und was vermögen wir nicht Alles damit zu bilden! — Sie können jetzt nicht allein zu jeder beliebigen Melodie einen Grundbaß, und mit Hülfe der drei Ausnahms= oder Zuſatzregeln zwar den verſchiedenartigſten Grundbaß ſetzen, ſondern die Melodie mit ihrem Grundbaſſe auch ſchon harmoniſch begleiten, ja endlich ſogar die Harmonie vollkommen vierſtimmig bearbeiten und in Partitur bringen; und das Alles haben Sie — in nur fünf Lectionen gelernt. Geſchmack kann ich Ihnen nicht geben, und den Sie beſitzen zu bilden iſt auch nicht meine Aufgabe, — das mögen Sie wo anders und auf andere Weiſe thun und muß auch auf andere Weiſe geſchehen; aber vollkommen correct componiren und ſchreiben können und werden Sie, wenn Sie meine Ihnen mitgetheilte Anweiſung befolgen, und wo das bereits Gelernte und Gelehrte nicht ausreicht, wird das Zukünftige, das Kommende noch ſorgen. Wie viel würden manche Muſiker darum geben, wenn Sie nur das könnten, nur ſo viel, als Sie jetzt bereits verſtehen, von der Theorie ihrer Kunſt verſtänden? — Und wir haben es in fünf, ſage nur fünf Lectionen gelernt! —

Vor Schluß unſrer heutigen Lection jedoch noch ein Beiſpiel, und zwar ein ſolches, in welchem alle unſere bisherigen Regeln und Beobachtungen ihre Anwendung finden können:



Die ausführliche Analyſe überlaſſe ich Ihnen. Mögen Sie dieſelbe bei Ihren Privatſtudien vornehmen. Ich habe nur die Hauptpunkte angedeutet. Bei a iſt die zweite Ausnahmsregel über den Grundbaß angewendet; bei b die erſte Ausnahms= oder Zuſatzregel; bei c die dritte Zuſatzregel, und bei d wie ſonſt überall die erſte allgemeine Regel. Die Septimen ſind überall durch Ziffern über dem Baſſe angezeigt. Im vorletzten Accorde iſt die Quinten= und Octaven=Folge vermieden. Nun treffen Sie meinetwegen aber auch Abwechſelung in der Wahl des Baſſes nach den gegebenen Regeln. Wenden Sie die Ausnahmsregeln gar nicht an, oder wenden Sie ſie an, aber an anderen Orten als wo ich ſie angewendet habe. Laſſen Sie die Septime gar nicht nachſchlagen und immer im Accorde ſelbſt erſcheinen, oder laſſen Sie dieſelbe nur an anderen Orten und nicht ſo oft oder noch öfter nachſchlagen. Vermeiden Sie die Quinten= und Oktavenfolge anders als ich es gethan,

indem Sie die Stimmen ſich kreuzen laſſen. Schreiben Sie das Beiſpiel für Clavierinſtrumente, und laſſen im Septimenaccorde die hier nothwendig ausgeſchloſſenen Intervalle nicht weg, u. ſ. w. — Sie werden ſtaunen über die Mannigfaltigkeit, der Sie jetzt ſchon Herr ſind, und wenn Sie Nichts weiter mit zu Hauſe nehmen, ſo — überſchauen Sie Alles — iſt es gewiß doch der ſehr beruhigende Gedanke, daß in der That der Weg, den wir eingeſchlagen haben, der kürzeſte zum Ziele iſt, d. h. mit anderen Worten, man nach unſrer Methode in Wahrheit das am ſchnellſten zu lernen im Stande iſt, was überhaupt in der Kunſt der Muſik, in der Tonſetzkunſt gelehrt werden kann.

Sechste Lection.

Die verſchiedenen Geſchlechte und Tonarten in der Muſik.

Es wird Ihnen nicht aufgefallen ſeyn, meine Herren! wenn ich hier einen längeren als gewöhnlichen Halt in meinem Unterrichte machte: ich wollte Ihnen Zeit laſſen, das bisher Vorgetragene, Unterſuchte und Gefundene, ſo recht vollſtändig in ſich zu verarbeiten. Ging doch darauf auch die wohlgemeinte Mahnung hin, mit welcher ich Sie am Schluße der vorigen Lection entließ, und dürfen Sie alles Bisherige gewiſſermaßen als Fundament, die Baſis unſers großen Gebäudes anſehen, das auszuſchmücken nun, ſo recht bequem, wohnbar und gefällig zu machen uns noch bevor ſteht. Macht es der Architekt, der da aufführt eine ſichere Wohnſtätte für geſchloſſene Familien, anders? — Hat er die Hauptbeſtandtheile, das Gerippe gleichſam ſeines Werks, das wie ein organiſcher Knochenbau den nachgehends ſo ſchönen lebendigen Körper zuſammenhält und regiert, aufgeſtellt, ſo läßt er es ſich ruhen zuvor einige Zeit, daß es ſich ſetze, befeſtige in ſeinen Gliedern, und ſo recht innig zuſammendränge in ſeinen Fugen. Wir bauen aber, meine Herren! wie ich ſchon oft ſagte; die ganze muſikaliſche Harmonie iſt nichts Anderes als ein Gebäude von Tönen, das auf einer Grundmauer ruhet, und dann in ſeinen übrigen Theilen auch ſo eng zuſammenhängt, daß nicht ein Glied weggenommen werden kann, ohne daß das Ganze auch wieder zuſammenſtürzt zu einem wüſten, regelloſen Schutthaufen. Die Grundmauer haben wir gelegt, einen feſten Boden gewonnen für den kommenden glänzenden Pallaſt, und darauf auch geſetzt bereits die Pfeiler, welche die Stützpunkte bilden für alles weitere Fachwerk, zu deſſen regelrechter Ausfüllung wir jetzo ſchreiten. „Regelrecht“ ſage ich; geſchmackvoll

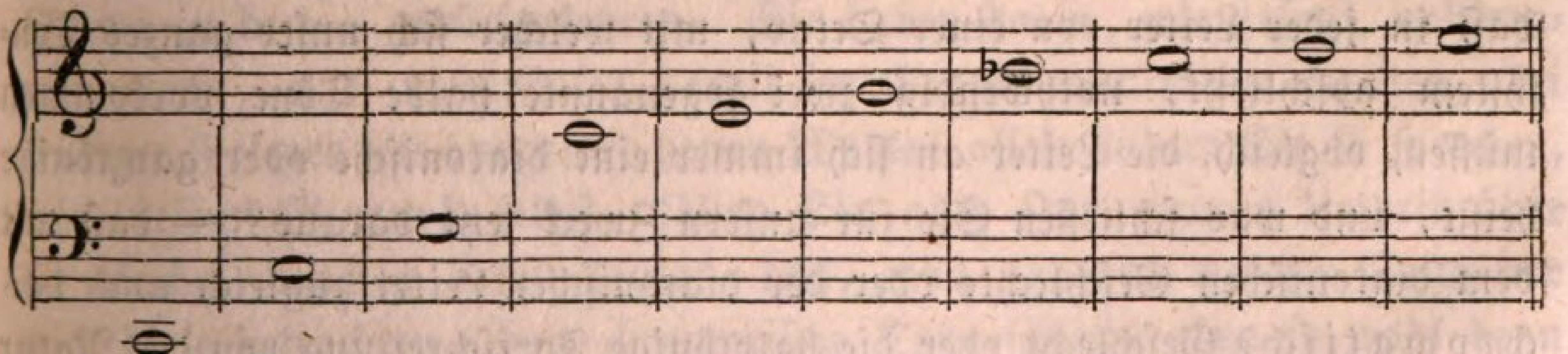
hätten Sie wohl lieber gehört; aber nein, Geſchmack kann ich Ihnen — wie in der vorigen Lection bereits bemerkt — nicht geben, und, den Sie beſitzen, zu bilden, iſt nicht für diesmal meine Aufgabe, ſondern Sache der Aeſthetik: regelrecht muß all' unſere Forſchung ſeyn, mit einer abſoluten Nothwendigkeit gleichſam das Eine aus dem Andern hervorgehen, wie das Erzeugte aus dem Erzeugenden, ſonſt fehlt die Ueberzeugung und ich verdenke es Ihnen, wenn Sie auch nur Eins von dem Gefundenen für wahr halten. Es iſt etwas Lächerliches um die Infallibilität des Meiſters, und wer darauf ſchwört, wer da glaubt nur, weil es der Autor ſagt oder weil es deutlich geſchrieben ſteht im Buche, hätte beſſer gethan, Nichts zu glauben und auf Nichts zu ſchwören. Keinen Stein mehr dürfen wir auch von jetzt an legen und legen können, ohne uns anzulehnen zugleich an die Pfeiler, die da bereits ſtehen, und ſelbſt hoch droben ſchwebend dennoch feſt gewurzelt zu ſeyn glauben in dem Boden, der ſich wie ein unerſchütterlicher Fels, nur geebnet durch Meißel und Feile der Speculation, unter unſeren Füßen ausbreitet. Schrieb ich doch auch nicht blos der Eigenthümlichkeit wegen den Namen Polyphonomos meinem Unterrichte an die Stirn: die Geſetzmäßigkeit und Nichts als das Geſetz unſrer Harmonie will ich Ihnen lehren, aber ſie ſelbſt auch nur darſtellen als ein Geſetz, das aus ſich ſelbſt hervorgeht. Gleich der Gegenſtand, den wir heute vorzunehmen haben, und der, für ſich betrachtet, nur als eine Nebenſache, höchſtens als eine Vorbereitung zu dem Folgenden, als der rohe Farbenſtoff zur kommenden Malerei erſcheint, ſoll und mag Sie davon überzeugen: die Lehre von den verſchiedenen Geſchlechten und Tonarten in der Muſik.

Sie wiſſen, wir reden in unſerm muſikaliſchen Syſteme gewöhnlich von einem Dur- und Mollgeſchlechte, oder von Dur- und Molltonarten, und nehmen dann ſo viele einzelne Tonleitern oder Tonarten in den beiden Geſchlechten an, als ſich Töne in dem Syſteme, das mit der Octave abgeſchloſſen iſt, befinden, und ſich als Grundtöne anerkennen laſſen. Ferner reden wir dann von einem diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen Geſchlechte, eigentlich aber Tonleitern, und verſtehen unter dem erſten diejenigen Leitern, welche durch lauter ganze Töne fortſchreiten, unter dem zweiten diejenigen Leitern, welche aus lauter halben Tönen beſtehen, und unter dem letzten die Fortſchreitung durch lauter Vierteltöne, die nun aber nur der Idee nach und nicht eigentlich, nicht in der Wirklichkeit ſtatt findet. Das Alles hat auch ſeine vollkommene Richtigkeit, und ich will mich auch gar nicht einmal darauf einlaſſen, zu unterſuchen, wie viel oder wenig Richtiges die Bennungen der Sachen ſelbſt eigentlich haben, oder ob dieſe ſelbſt nicht bloße Einbil-

dungen ſind, hervorgegangen aus der verkannten Nothwendigkeit in der Natur, daß eine Sache unter gewiſſen Bedingungen und Umſtänden ſich in den mancherleieſten Modifikationen auch geſtalten kann, die dann angeſchaut wurden als wieder beſondere Dinge für ſich. Ich ſage: alles Das wollen wir ununterſucht und die Sache laſſen, wie ſie nun einmal iſt; aber fragen muß ich Sie dennoch: haben Sie auch wohl mit dem Lernen der Dinge ihren Zuſammenhang begriffen mit der ſonſtigen Beſchaffenheit unſeres Tonſyſtems, und ihre Nothwendigkeit erkannt, wenn anders dieſes ſelbſt ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze bilden ſollte? — Sie ſehen mich an — — es war alſo ein blos und mühſam auswendig gelernter Kram, was Sie in dieſer Beziehung wußten und wiſſen; der taugt indeſſen nicht für unſern Zweck, wo Alles klar und deutlich ſeyn ſoll, Alles innig verbunden und eng zuſammenhängend vom erſten bis zum tauſendſten Glied, und ziehen wir daher auch dieſe Lehre in das Bereich unſerer Forſchung: alles Folgende knüpft ſich unmittelbar daran, und das Vorhergehende gebraucht es als zweckmäßigen Vermittlungspunkt zum Ganzen. Fangen wir mit den letztgenannten, dem diatoniſchen und chromatiſchen Tongeſchlechte an; alſo:

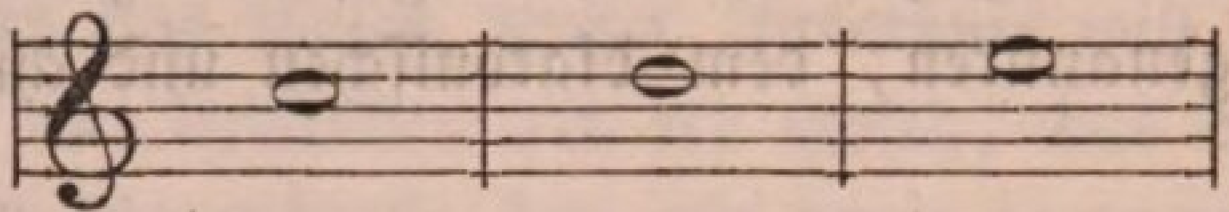
1. Das diatoniſche und chromatiſche Tongeſchlecht.

Sie erinnern aus den erſten Stunden unſers Beiſammenſeins, woher alle Harmonie urſprünglich und eigentlich entſteht: aus der Natur der ſogenannten mitklingenden Töne. Ich will die Reihe derſelben noch einmal herſetzen:

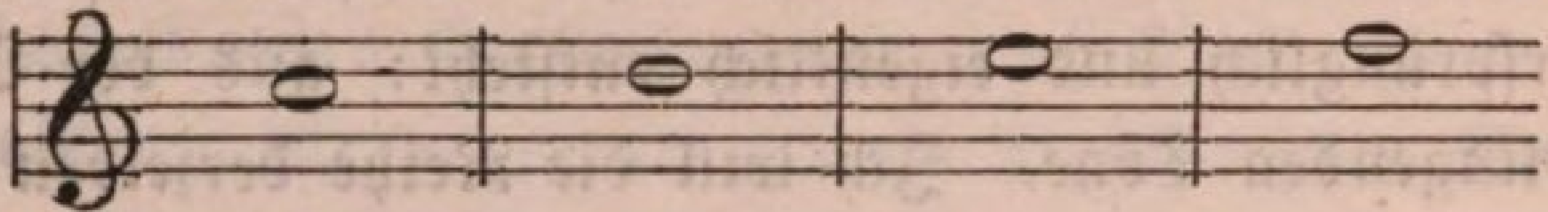


Was ſehen Sie daraus? — Die erſten Töne, welche ſtufenweiſe auf einander folgen, verhalten ſich zu einander wie lauter ganze Töne; diatoniſche Tonleiter iſt aber die Leiter durch lauter ganze Töne, und welcher Schluß liegt ſomit näher, als: die diatoniſche Tonleiter iſt in der Natur des Klanges ſelbſt begründet, und daher macht ſie denn auch das eigentliche und Grund-Geſchlecht unſers ganzen Tonſyſtems aus, nach deſſen Beſchaffenheit wir alle unſere weiteren harmoniſchen Tonverbindungen

bilden. Ein anderes Geſchlecht, auf welches ſich irgend eine unſerer ſo mannigfaltigen Toncombinationen urſprünglich gründete, haben wir nicht; können wir aber auch nicht haben, da, wie gezeigt, dieſes Geſchlecht das nächſte und erſte iſt, das aus der harmoniſchen Natur eines Grundtones ſelbſt hervorgeht, und dieſen einen Grundton hat, wie Sie wiſſen, jede ſowohl con= als diſſonirende und wenn auch noch ſo abweichende Harmonie. Sämmtliche unſere Accorde und ſämmtliche unſere Melodien und welche andere Tonreihen und Tonverbindungen ſind zunächſt gebildet und geordnet in und nach dem diatoniſchen Tongeſchlechte. Nun aber erinnern Sie eben daher auch, daß nach jener Beſchaffenheit der ſogenannt mitklingenden Töne unſere diatoniſche Tonleiter urſprünglich aus nur drei Tönen beſteht, und daß das obere Ende dieſer Leiter in ſeiner natürlichſten Fortſchreitung, um mit der folgenden Leiter von drei Tönen ſich zu verbinden, nicht um einen ganzen, ſondern nur um einen halben Ton über ſich ſchreitet. Nehmen wir **C** als Grundton an, der jedoch auch **D**, **E** und jeder andere Ton unſeres Tonſyſtems ſeyn könnte, ſo iſt die urſprüngliche Leiter davon



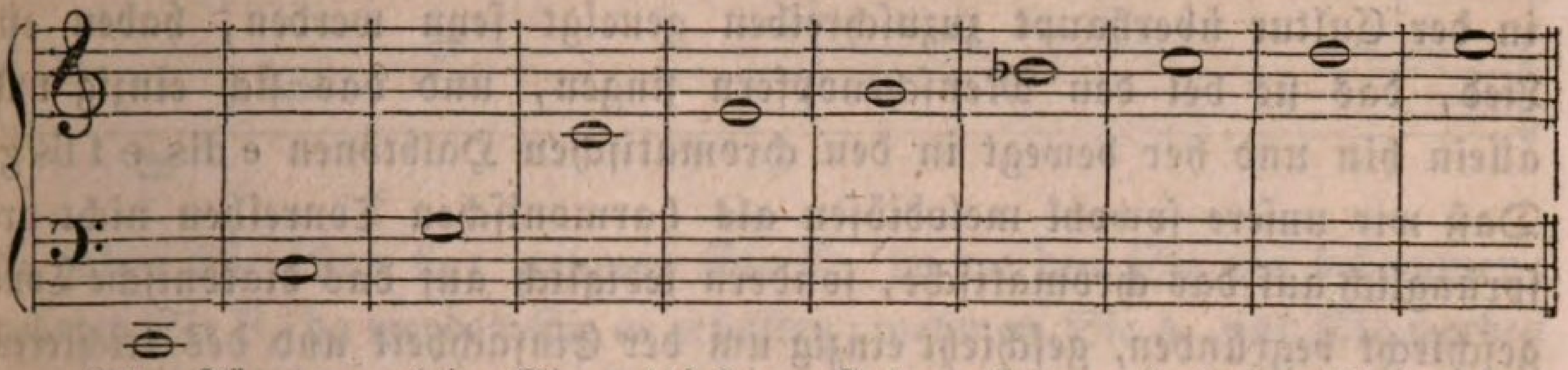
wollen wir weiter gehen, ſo können wir jetzt nicht etwa nach fis fortſchreiten, ſondern ſind, durch unſer eigenes Gefühl ſchon, gezwungen, f folgen zu laſſen:



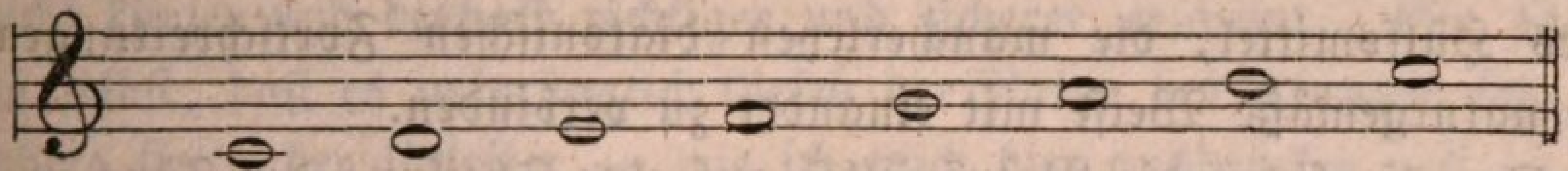
u. ſ. w.

Die Gründe dafür ſind Ihnen bereits bekannt. Daher kam es ja auch, daß in jeder Leiter von einer Octav, mit welcher ſich unſer ganzes Tonſyſtem abſchließt, nothwendig zwei ſogenannte halbe Töne vorkommen müſſen, obgleich die Leiter an ſich immer eine diatoniſche oder ganztönige heißt, und was ſchließen Sie für unſern Zweck jetzt daraus? — daß mit dem diatoniſchen Geſchlechte oder der diatoniſchen Leiter zugleich auch das chromatiſche Geſchlecht oder die halbtönige Fortſchreitung von der Natur der Sache nothwendig geboten wird. Wohl — laſſen wir uns aber den Grund noch nicht genügen für die Annahme; findet das Geſetz der muſikaliſchen Harmonie, wie ſich dieſe nun auch geſtaltet, ſeinen erſten Urſprung in der Natur eines Tones für ſich, wornach in dieſem einen Tone immer noch mehrere andere als harmoniſch mitklingende enthalten ſind, — iſt der Satz richtig, und vermochten wir ſelbſt das Beſtehen eines diatoniſchen Geſchlechts daraus abzuleiten, ſo müſſen wir darin auch den Grund für

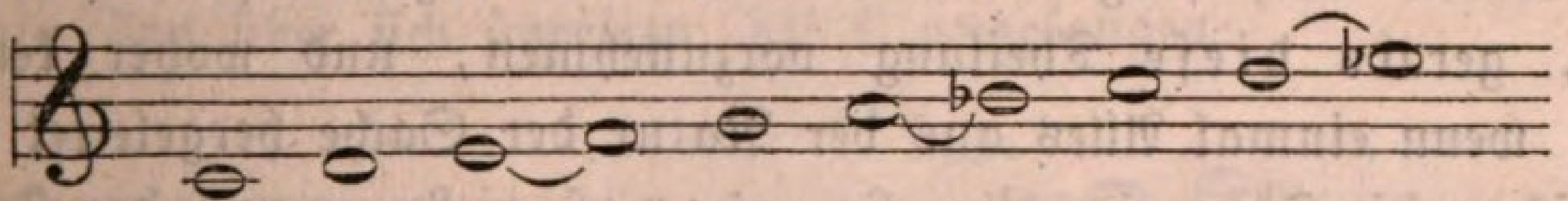
die Annahme einer chromatiſchen Fortſchreitung finden. Wollen ſehen: nehmen Sie noch einmal die Tafel der mitklingenden Töne zur Hand:



Alle Töne, welche Sie erblicken, finden ſich auch in der Leiter desjenigen Tones wieder, welchen wir hier als Grundton annehmen, der Leiter von C; nur einen nicht, nämlich b:



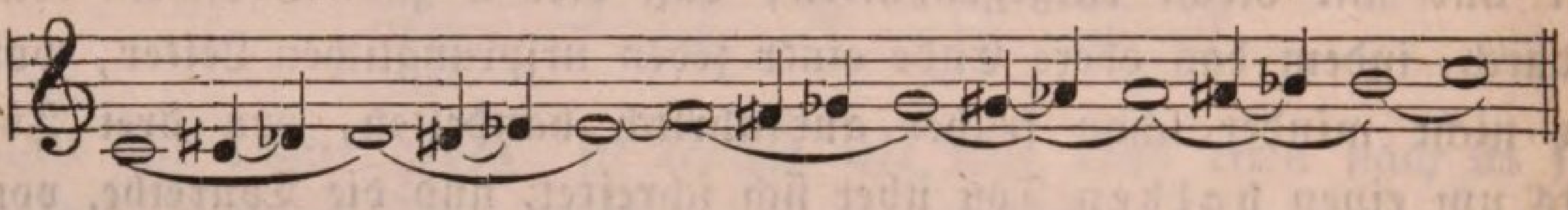
Hier iſt kein b, und wir können uns daſſelbe nur denken, indem wir annehmen, daß die innerſte Natur des Klanges auch ein chromatiſches Fortſchreiten von a nach b geſtattet. Allerdings werden Sie mir hier und mit Recht entgegenhalten, daß dies b zum Vorſchein komme dadurch, indem das obere Ende einer jeden urſprünglichen Leiter, wovon wir nicht minder ſchon früher ausführlich handelten, von drei Tönen ſtets um einen halben Ton über ſich ſchreitet, und die Tonreihe, von C angefangen, urſprünglich fortgehen müſſe:


u. ſ. w.

und das h ſtatt b nur eingeführt ſey, um wieder zur Abſchließung der Octave zu dem c zurückzukehren. Sie haben darin, wie geſagt, vollkommen Recht, und wiederholen damit im Grunde nur meine eigenen, bei früherer Gelegenheit ausgeſprochenen Worte; allein indem Sie ſo ſprechen, mit dieſem Einwurfe ſelbſt, fällen Sie auch Ihr eigenes Urtheil über die Sache, welches dahin lautet, daß, wie und von welcher Seite wir auch dieſe betrachten, das chromatiſche Tongeſchlecht eben ſo wohl denn das diatoniſche in der Natur des Tones, ſeiner harmoniſchen Complication, ſelbſt begründet und von derſelben gleichſam geboten erſcheint. Wie käme es denn auch, verhielte die Sache ſich nicht ſo, wäre das chromatiſche Tongeſchlecht in der That nichts Anderes, wofür es manche andere Tonlehrer auszugeben ſich nicht ſcheuen, als ein bloßes Werk der ſpeculativen Kunſt-Wiſſenſchaft, — wie käme es dann, daß wir ſelbſt bei den uncultivirteſten Völkern oft ein vollkommen ausgebildetes chromatiſches

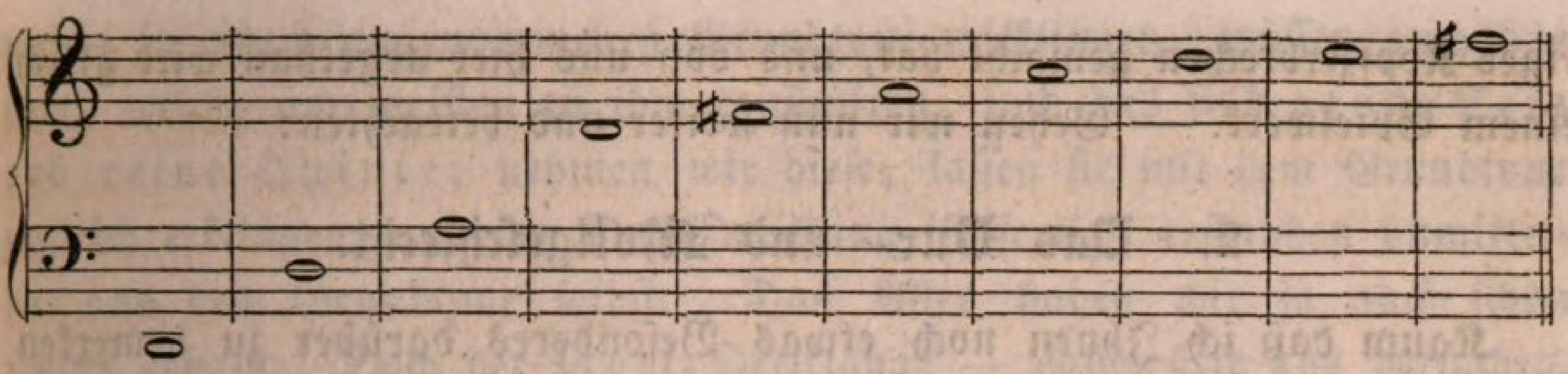
Tongeſchlecht antreffen. Die Marqueſas=Inſulaner z. B., denen Sie doch wahrlich keine großen Fortſchritte in der artiſtiſchen Speculation wie in der Cultur überhaupt zuzuſchreiben geneigt ſeyn werden, haben ein Lied, das ſie bei den Menſchenopfern ſingen, und das ſich einzig und allein hin und her bewegt in den chromatiſchen Halbtönen e dis e f fis g. Daß wir unſere ſowohl melodiöſen als harmoniſchen Tonreihen nicht urſprünglich auf das chromatiſche, ſondern lediglich auf das diatoniſche Tongeſchlecht begründen, geſchieht einzig um der Einfachheit und des leichteren Ueberblicks willen, aber auch, wie Sie aus dem Bisherigen erkannt haben werden, weil das chromatiſche Tongeſchlecht gewiſſermaßen nur erſcheint als ein bloßes, obſchon von der Natur ſelbſt an die Hand gegebenes Hülfsmittel, die mancherleyen diatoniſchen Fortſchreitungen auf eine naturgemäße Weiſe mit einander zu verbinden.

So alſo führt die Natur ſelbſt auf eine Theilung der Töne in Hälften hin, und nehmen wir dieſelbe nun ſofort auch vor. Ich will die chromatiſchen Stufen oder Halbtöne dabei immer mit Viertelsnoten bezeichnen:

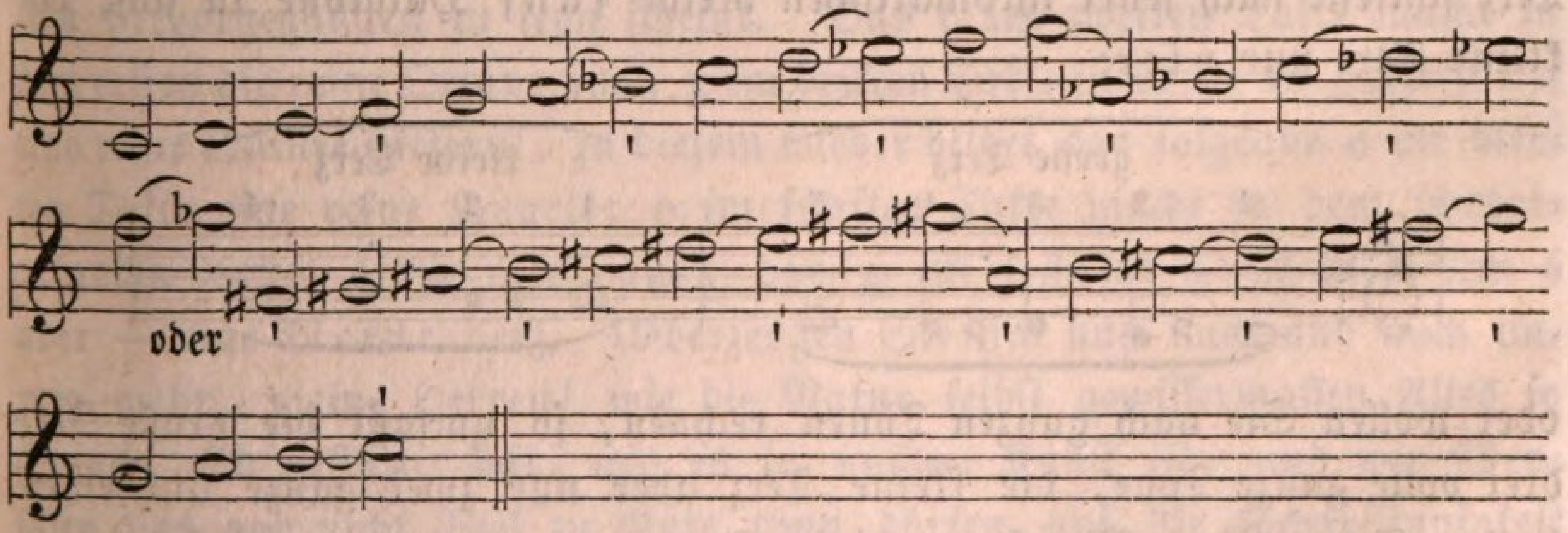


Sie werden mich fragen: wie kommen wir dazu oder was nöthigt uns denn, gerade dieſe Theilung vorzunehmen, und woher kennen wir denn, wenn einmal Alles aus der Natur der Sache hergeleitet werden ſoll, ſchon die Töne cis, dis, fis, gis u. ſ. w.? — nur der Ton b trat uns bisher in der Unterſuchung des Klanges entgegen? — Allerdings, jedoch nur wenn Sie das „bisher“ nicht über die Gränzen der heutigen Lection hinaus ſich erſtrecken laſſen wollen, haben Sie Recht. Ich gedachte, eine Weitläuftigkeit zu ſparen, wenn ich die chromatiſche Leiter ſogleich vollſtändig herſetzte; fordern Sie übrigens auch dafür den Beweis: ich bin der Letzte, der Ihnen ſolchen vorenthält.

Die Richtigkeit der diatoniſchen Leiter c d e f g a h c haben Sie anerkannt; wiſſen auch, daß jeder beliebige Ton zu einem Grundtone dienen kann; nun ſo nehmen Sie doch einmal einen jeden einzelnen dieſer ſieben verſchiedenen Töne als Grundton an, ſchreiben ſeine mitklingenden Töne nach dem gegebenen Schema auf, und dann unterſuchen Sie, welche Halbtöne Sie außer dem in C enthaltenen b noch erhalten. Nehmen Sie z. B. den Ton D als Grundton:



da haben Sie ſchon fis; nehmen Sie E, da werden Sie gis bekommen; nehmen Sie F, da werden Sie es erhalten; nehmen Sie A, und Sie werden cis erhalten; nun nehmen Sie aber auch dieſe neu gewonnenen Töne wieder als Grundtöne, z. B. Es, und Sie erhalten des; Fis und Sie erhalten ais u. ſ. w. — Doch auch noch einen anderen Weg, der Ihnen vielleicht kürzer und deshalb richtiger und ſicherer erſcheint. Sie ſagten vorhin ſelbſt, daß es urſprünglich Geſetz der Natur des Klanges ſey, daß das obere Ende der Urleiter — wie ich mich hier ausdrücken will — von drei Tönen in der weiteren Fortſchreitung der Tonreihe ſtets um einen halben Ton über ſich trete, und wenn in der Leiter von C auf a nicht b, ſondern h folge, dies, wie in jeder anderen Tonleiter der Schritt von der ſechsten auf die ſiebente Stufe, als eine durch den Umſtand gebotene Ausnahme betrachtet werden müſſe, weil es nothwendig ſey, zu einem beſtimmten Ende des Syſtems zu gelangen. Wohl, nun laſſen Sie aber einmal, ſo zu ſagen, der Natur ihren vollen Lauf, und in den Tonreihen das obere Ende einer Urleiter von drei Tönen immer um einen halben Ton über ſich ſchreiten, bei C angefangen:

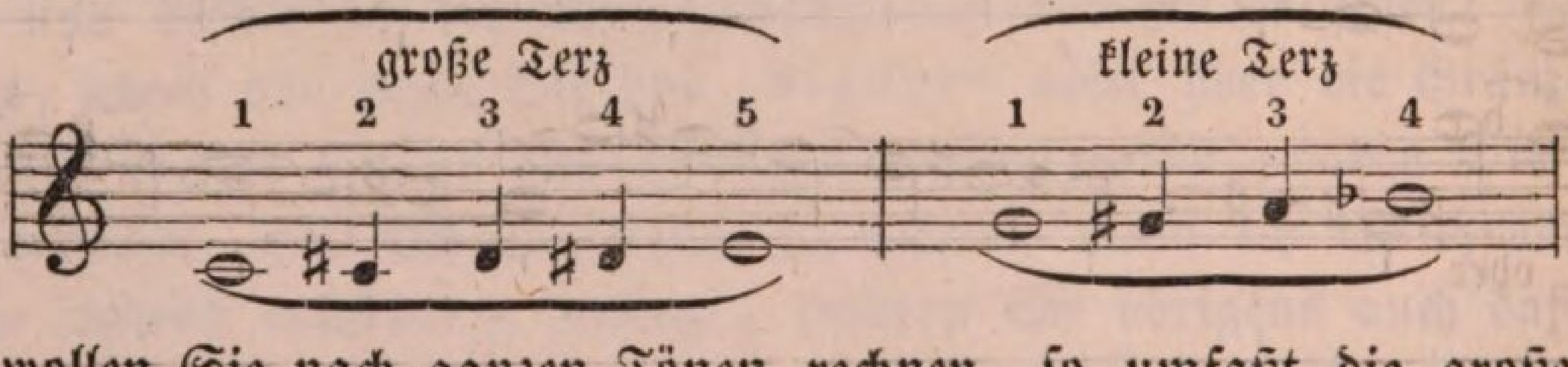


Haben Sie nicht alle Töne gewonnen, welche ich oben in der chromatiſchen Leiter, von C angefangen, eine Octave hindurch aufführte? — Ja; ob ich dabei, wiederholt bemerkt, nun von C oder von D, E, As, Es oder noch irgend einem andern Tone anfange, iſt einerlei. Und das, meine Herren! iſt — nebenbei geſagt — auch die ganze weitläuftige Lehre vom Quinten- und Quartenzirkel, die ſchon ſo manches langwie-

riges Kopfzerbrechen gemacht hat, und von uns hier abgethan wird gleich einem Spielwerk. — Gehen wir nun weiter und betrachten:

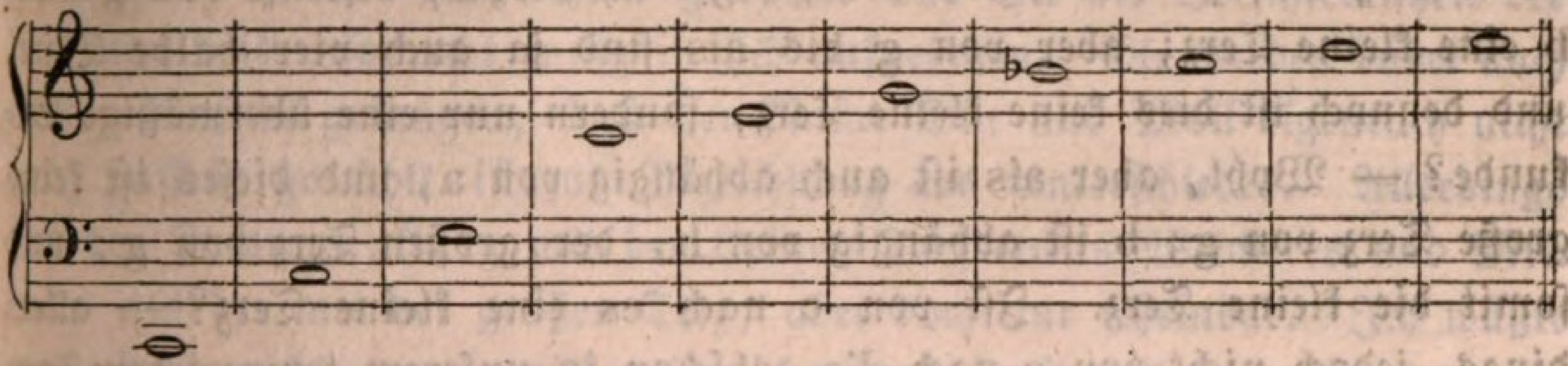
2. Das Dur- und Mollgeſchlecht.

Kaum daß ich Ihnen noch etwas Beſonderes darüber zu bemerken nöthig hätte, ſelbſt wenn Sie auch nur *das* aufmerkſam in's Auge faßten, was ich Ihnen heute vortrug. Was die beiden Wörter *Dur* und *Moll* in der Muſik bedeuten, wiſſen Sie, denn die eigentliche Kenntniß der *Ton-* wie *Taktarten* und anderer Gegenſtände, welche in die allgemeine Muſiklehre gehören, habe ich erwartet, daß Sie ſolche bereits aus Ihrem früheren praktiſchen Unterrichte mit zu mir herüber bringen. So gut als Sie wußten, was diatoniſche und chromatiſche Tonleitern an und für ſich ſind, eben ſo gut wiſſen Sie auch, und vielleicht noch gewiſſer, wodurch ſich das Dur- und Mollgeſchlecht von einander unterſcheiden. Wenn ich Sie frage, welcher Accord iſt ein *Dur*-Accord, ſo werden Sie mir antworten: derjenige, in welchem die *große* Terz des Grundtones enthalten iſt; und wenn ich Sie weiter frage, welcher Accord iſt ein Moll-Accord, ſo werden Sie mir umgekehrt antworten: in welchem die *kleine* Terz des Grundtones enthalten iſt. Auch welchen Umfang eine große und welchen eine kleine Terz hat, und wodurch beide ſich von einander unterſcheiden, werden Sie bereits ſagen können: die große Terz enthält eine größere, und die kleine Terz eine kleinere Anzahl von Halbtönen. Daher rührt ja auch ihr Name *groß* und *klein*. Die große Terz ſchließt nach jener chromatiſchen Reihe *fünf* Halbtöne in ſich, die kleine Terz nur *vier*:



oder wollen Sie nach ganzen Tönen rechnen, ſo umfaßt die große Terz drei volle ganze Töne, die kleine Terz aber nur zwei ganze und einen halben Ton. Nach Maaßgabe dieſer Terzen nennt man auch wohl, wie Sie wiſſen, ſchlechtweg einen Dur-Accord, z. B. einen Dur-Dreiklang, einen großen, und einen Moll-Dreiklang einen kleinen: man ſpricht von großen und kleinen Dreiklängen und Accorden. *Woher nun aber nehmen wir den Grund für die Bildung eines Moll-Accords oder zunächſt Dreiklangs?* — Das Recht für die Bildung eines *Dur*-Dreiklanges liegt, wie dieſelbe ſelbſt, klar am Tage. Die nächſten Töne,

welche in einem angenommenen Grundtone mitklingen, müſſen auch die ſeyn, welche am meiſten zu ihm conſoniren, und das ſind große Terz und reine Quinte; nehmen wir dieſe, laſſen ſie mit dem Grundtone zugleich erklingen, und der Dur-Dreiklang iſt fertig, erſtanden unmittelbar aus dem Grundtone ſelbſt. Das Alles haben wir ja auch ſchon früher gehabt. Doch der Moll-Dreiklang! — Laſſen Sie uns verſuchen, ob wir nicht auch für ſeine Bildung oder vielmehr nur für die Harmonie der kleinen Terz, ſeines charakteriſtiſchen Merkmals, einen natürlichen Grund finden in der Beſchaffenheit eines Klanges für ſich, hinſichtlich der übrigen Töne nämlich, die zugleich noch in ihm enthalten ſind. Vorhanden ſeyn muß ein ſolcher Grund, oder es wird entweder mein ganzes theoretiſches Syſtem hier zu Schanden, ſo gut und folgerichtig es ſich auch bisher erwieſen hat, oder fällt vor deſſen Richterſtuhle die ganze Lehre von einem andern als nur Durgeſchlechte in der Muſik. Nehmen wir die Tabelle der Aliquottöne von C wieder zur Hand:



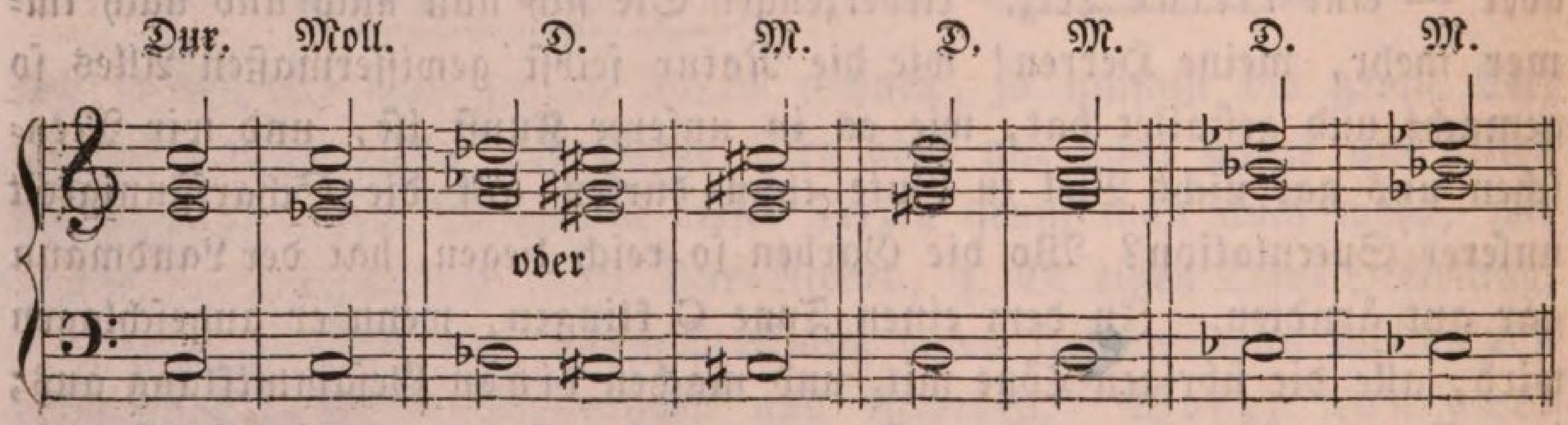
und unterſuchen einmal das Verhältniß eines jeden einzelnen Tones zu dem nächſt vorhergehenden, als demjenigen Tone, aus welchem er gleichſam hervorgegangen zu ſeyn ſcheint. Das c im zweiten Takte macht zu dem erſten die reine Octave aus; g im dritten Takte iſt von c im zweiten um eine reine Quinte entfernt; zu dieſem wieder bildet das folgende c im vierten Takte eine reine Quarte; e im fünften Takte macht zu dem vorhergehenden c die große Terz aus; das g im ſechsten Takte zu dieſem e aber — eine kleine Terz. Ueberzeugen Sie ſich nun nach und nach immer mehr, meine Herren! wie die Natur ſelbſt gewiſſermaßen Alles ſo gemacht und geſtaltet hat, wie es in unſerer Kunſt iſt, und wir Menſchen uns gar nicht Viel zu Gute thun dürfen auf die Scharfſinnigkeit unſerer Speculation? Wo die Garben ſo reich liegen, hat der Landmann gar gut ärndten. In dem einen Tone C klingen, wenn er angeſchlagen wird, alle die übrigen Töne mit, und machen einen Geſammtklang aus; das Verhältniß, in welchem ſie zu einander ſtehen, muß alſo ein rein natürliches, ein geſetzmäßiges ſeyn; auch eine kleine Terz befindet ſich darunter, die kleine Terz iſt alſo ebenfalls ein in der Natur des Klanges

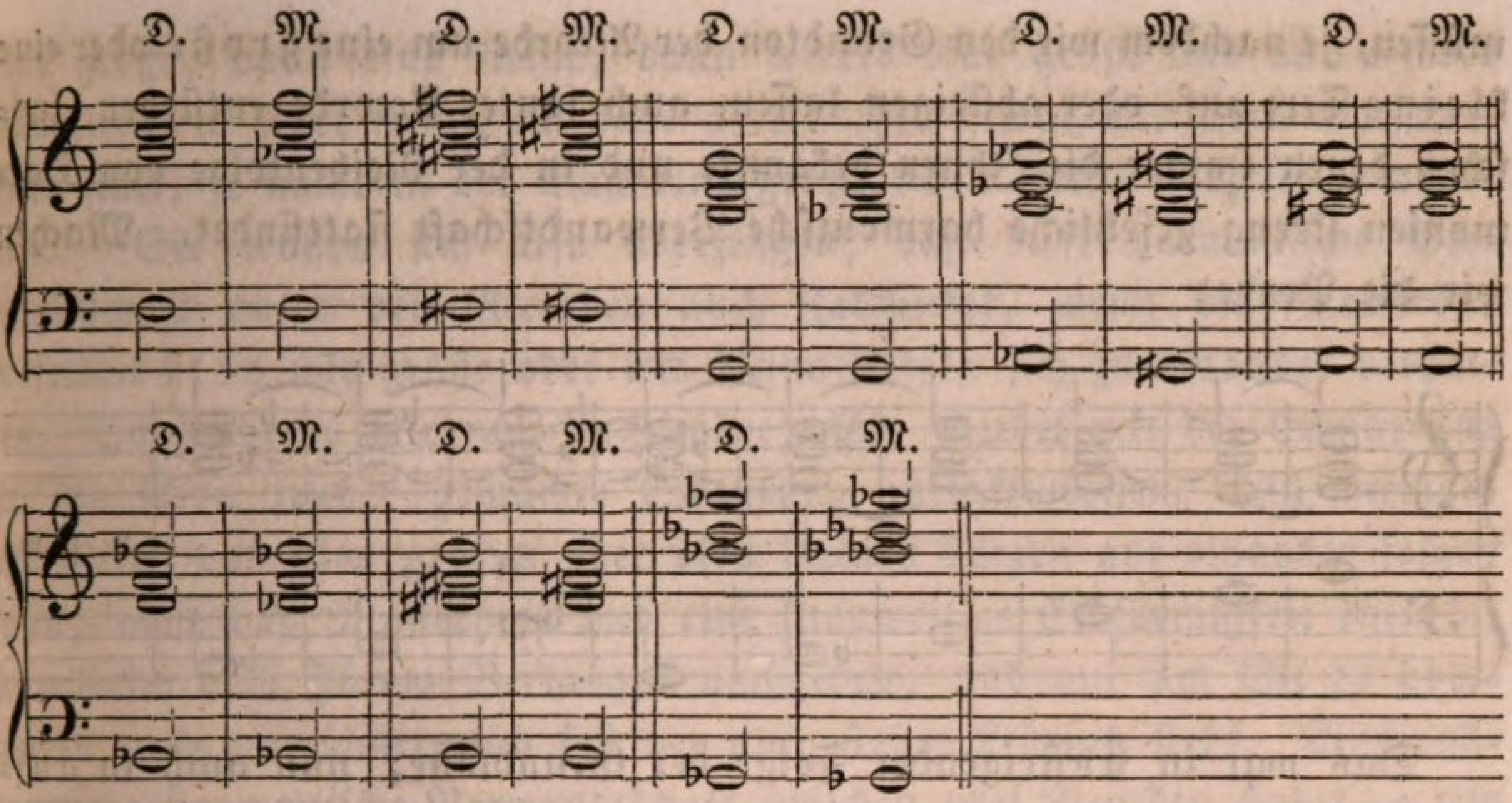
ſelbſt feſtbegründetes Verhältniß, und wir dürfen ſie mithin nicht blos annehmen in einer reinen Harmonie, ſondern ſie muß hier auch von einer eigenthümlichen, charakteriſtiſchen Wirkung ſeyn, und dieſe offenbart ſich eben in dem Unterſchiede der beiden Geſchlechte Dur und Moll, zwiſchen welchen ſie, die kleine Terz, gewiſſermaßen die Scheidewand bildet. Auch nicht blos eine kleine Terz iſt in jener und ſomit in jeder Reihe von den mitklingenden Tönen eines Grundtones enthalten, ſondern gleich darauf folgt eine zweite, denn, bei obigem Beiſpiele von C ſtehen geblieben, b liegt von g nur um vier halbe Töne entfernt, und ſo viele Halbtöne machen erſt eine kleine Terz aus. Dieſe kleine Terz g — b lehrt uns nun aber auch ferner noch,

daß bei einer kleinen Terz das obere Ende derſelben immer ſich abhängig zeigt von der großen Terz.

Sie werden verſtehen, was ich mit dieſen Worten ſagen will, und wenn nicht, ſo mögen einige Beiſpiele zur Erläuterung dienen. Eine kleine Terz umfaßt vier halbe Töne, ſagte ich vorhin, alſo iſt von g nach b eine kleine Terz; aber von g bis ais ſind ja auch vier halbe Töne, und dennoch iſt dies keine kleine Terz, ſondern nur eine übermäßige Sekunde? — Wohl, aber ais iſt auch abhängig von a, und dieſes iſt keine große Terz von g; b iſt abhängig von h, der großen Terz von g, und ſomit die kleine Terz. Iſt von c nach es eine kleine Terz? — allerdings, jedoch nicht von c nach dis, obſchon in unſerem temperirten Tonſyſteme dis und es ſich gleich, ein und derſelbe Ton ſind. Eine kleine Terz iſt es ferner von f nach as, von e nach g, d nach f, a nach c u. ſ. w.

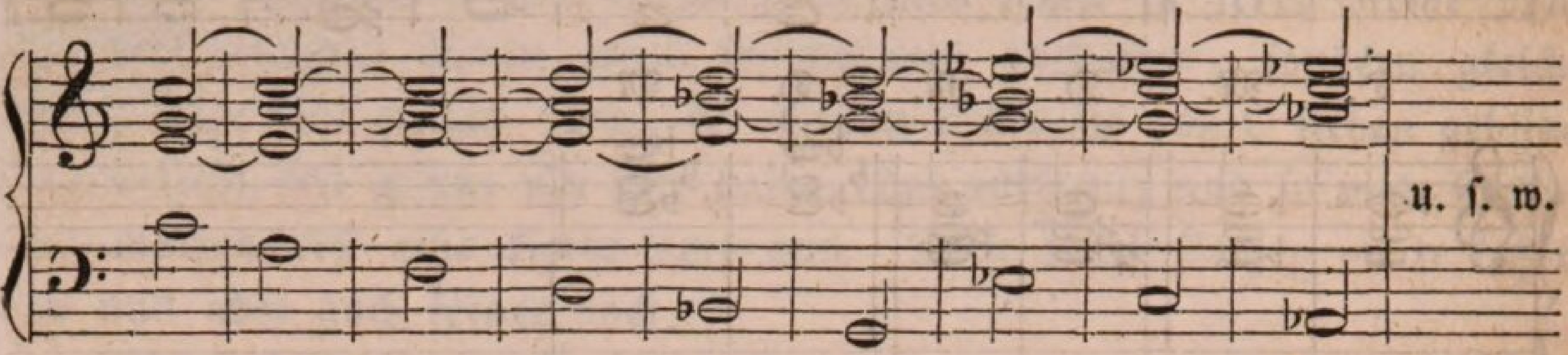
Jetzt will ich die Dreiklänge aller unſerer gangbaren Dur- und Molltonarten herſetzen. In ſo fern jeder Ton der chromatiſchen Leiter einer Octav auch als Grundton angenommen werden kann, wird die Zahl derſelben ſeyn vierundzwanzig, wie Ihnen bekannt iſt:



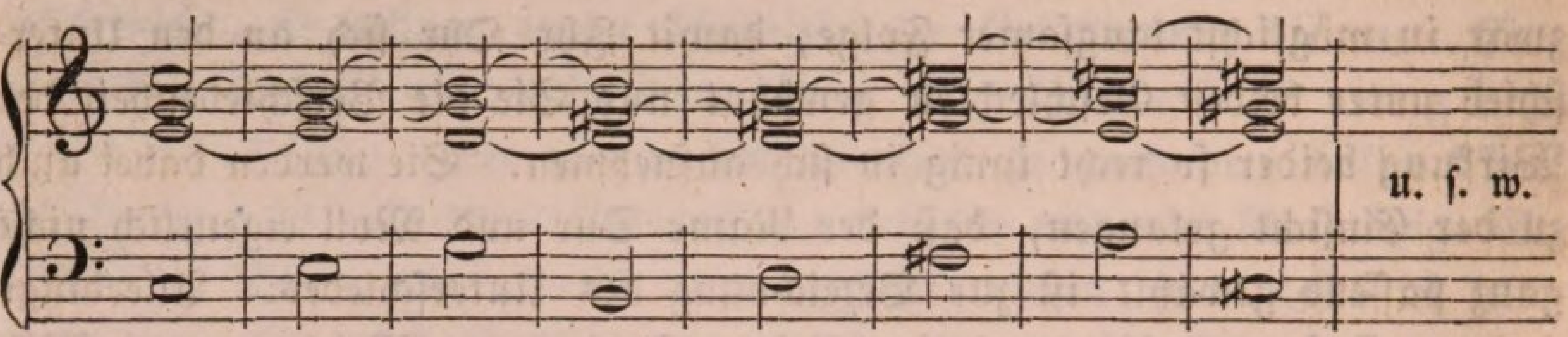


Schlagen Sie ſie ſämmtlich recht oft an auf dem Inſtrumente, und zwar in möglichſt langſamer Folge, damit Ihr Ohr ſich an den Unterſchied unter beiden Geſchlechten gewöhnt und Sie die Verſchiedenheit der Wirkung beider ſo recht innig in ſich aufnehmen. Sie werden dabei auch zu der Einſicht gelangen, daß der Name Dur und Moll eigentlich nicht ganz paſſend gewählt iſt zur Bezeichnung des Unterſchiedes. Allerdings hat der Zuſammenklang mit der kleinen Terz etwas Weicheres und Milderes als der mit der großen Terz, aber doch nur ſcheinbar. Ich wüßte wenigſtens nicht, was milder, weicher und ſanfter klingen könnte, als der Accord von Es= oder As=Dur. Der Unterſchied liegt mehr in der Beſtimmtheit des Ausdrucks. Ein Mollaccord will unſer Ohr niemals ſo vollkommen befriedigen, denn ein Dur=Dreiklang, der gewiſſermaßen die Selbſtſtändigkeit ſelber, das Bild der Beſtimmtheit und Feſtigkeit iſt, und woher es denn auch kommt, daß gute Tonſetzer gern ihre in einer Molltonart componirten Werke gleichwohl mit einem Dur=Dreiklange auf eine ſchickliche Weiſe zu ſchließen pflegen. In älteren Zeiten war dies ſogar Geſetz. Doch gehört das noch nicht weiter hieher: wer von Ihnen ſich in dieſer Beziehung auch näher über die Eigenthümlichkeit der verſchiedenen Tonarten und Geſchlechte unterrichten will, leſe meine Aeſthetik (Mainz, bei B. Schott's Söhnen, 1838), wo ich ſo ausführlich als möglich und nöthig meine Anſichten darüber niedergelegt habe. Uebrigens ſind wir noch nicht fertig für heute. Der Umſtand, daß das unterſcheidende Merkmal zwiſchen Dur und Moll die Art und Natur der Terz iſt, ob groß oder klein, bringt auch noch eine weitere und ſehr merkwürdige Erſcheinung zu Wege. Iſt nämlich der charakteriſtiſche Ton in einem Dur=Accorde die **große** Terz, und in einem Moll=Accorde die **kleine** Terz, ſo

müſſen, je nachdem wir den Grundton der Accorde um eine große oder eine kleine Terz auf- oder abſteigen laſſen, auch lauter Accorde entſtehen, zwiſchen denen immer die Ihnen bekannte und in der Reihenfolge von Harmonien ſtreng geſetzliche harmoniſche Verwandtſchaft ſtattfindet. Machen wir die Probe:



Das war in abſteigender Folge der Grundtöne; nun auch in aufſteigender Folge:



Alſo der Satz iſt richtig:

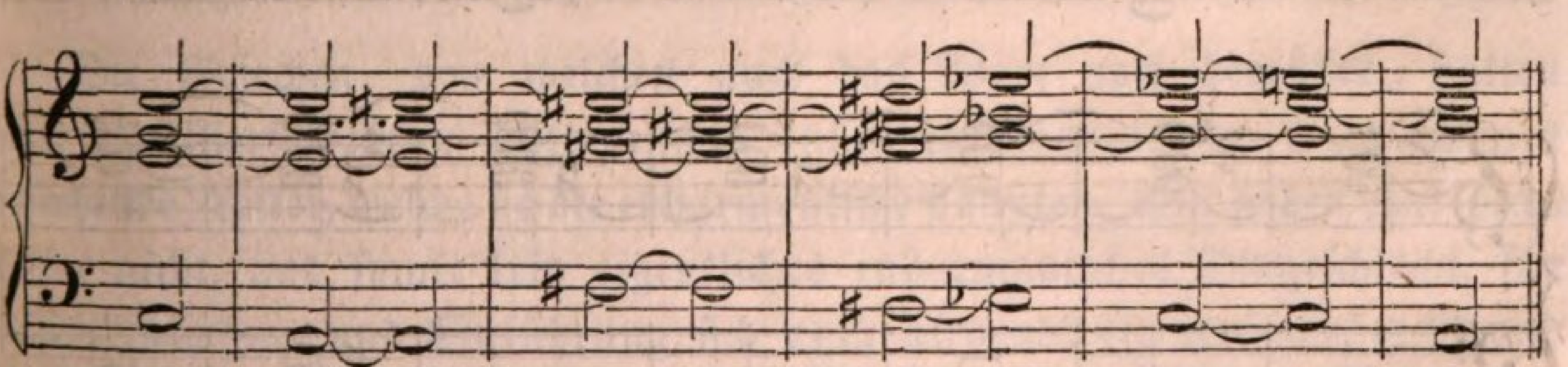
immer um eine kleine oder große Terz von einander entfernt, ſey es nun in auf- oder abſteigender Folge, liegen diejenigen Accorde, unter welchen eine vollkommene harmoniſche Verwandtſchaft ſtattfindet, und welche daher auch ohne weitere vermittelnde Septime unmittelbar auf einander folgen dürfen.

Prägen Sie dieſen Satz tief Ihrem Gedächtniſſe ein; gleich in meinem nächſten Vortrage werde ich wieder darauf zurückkommen, und dann wird ſein Wiſſen Ihnen weſentliche Dienſte leiſten zur leichteren Auffaſſung des Hauptgegenſtandes. Aber auch hier ſchon iſt ſein Inhalt von großer Wichtigkeit, und Sie begreifen, welche ungemeinen Harmonienſchritte wir bereits thun können, noch ehe wir irgend etwas weiteres Weſentliches erforſcht haben von dem, was man Modulation oder Ausweichung und Uebergang in der Muſik nennt, das zu betrachten aber ich ſofort in der nächſten Lection Veranlaſſung nehmen und bekommen werde. — Sie machen die Bemerkung, daß in dieſer Accordenfolge der Baß immer wechſelsweiſe erſt eine kleine, dann eine große, dann wieder eine kleine, und nun wieder eine große u. ſ. w. Terz fällt u. ſ. w., oder aufwärts erſt

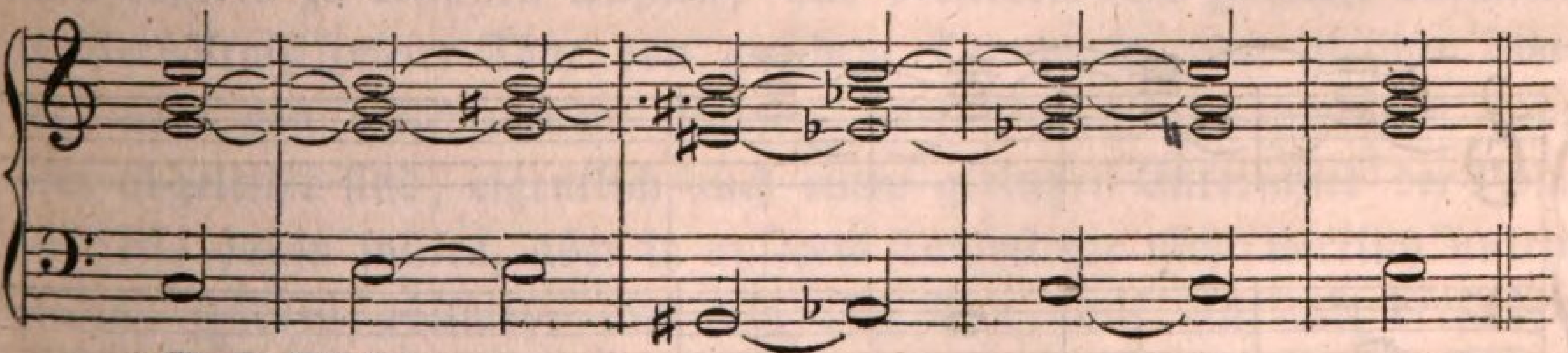
eine große, dann eine kleine, dann wieder eine große und nun wieder eine kleine ꝛc. Terz ſteigt, ich habe aber vorhin geſagt, die Verwandtſchaft finde ſtatt, je nachdem der Baß eine große oder kleine Terz ſteige oder falle. Sie wollen ſich alſo überzeugen, daß dieſe harmoniſche Verwandtſchaft unter den Accorden auch ſtattfindet, wenn die Grundtöne derſelben blos wie große oder wie kleine Terzen ſich zu einander verhalten. So leicht es mir nun auch wäre, Sie hierbei mit der Erinnerung an die ſchon früher gemachte Erfahrung zurückzuweiſen, daß niemals eine Reihe von blos großen oder blos kleinen Terzen auf einander folgen kann, ohne daß Monotonie und eine langweilige Einförmigkeit entſteht, ſo will ich doch Ihrem Verlangen nachgeben, und nur um Sie zu überzeugen, wie unerſchütterlich feſt der aufgeſtellte Lehrſatz ſteht. Eine vollkommene harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen zwei Accorden findet — wie Sie längſt wiſſen — allemal ſtatt, wenn in den Accorden zwei unter ſich gleiche Töne enthalten ſind; ſolche harmoniſch verwandte Accorde aber dürfen ſtets auch unmittelbar auf einander folgen, alſo dürfen wir ſtets auch einen Dur-Accord ſofort in einen Moll-Accord oder umgekehrt verwandeln, mit anderen Worten:

> es darf auf einen Dur-Accord unmittelbar die Mollharmonie deſſelben Grundtones folgen, und umgekehrt,

denn der einzige Unterſchied zwiſchen einem Dur- und Molldreiklange iſt ja nur die große und kleine Terz, Octav und Quinte bleiben immer dieſelben. Mit dieſem Befunde iſt es ein Leichtes, auch jener Ihrer Forderung, ſo wenig Praktiſches dieſelbe ſonſt auch hat, nachzukommen:



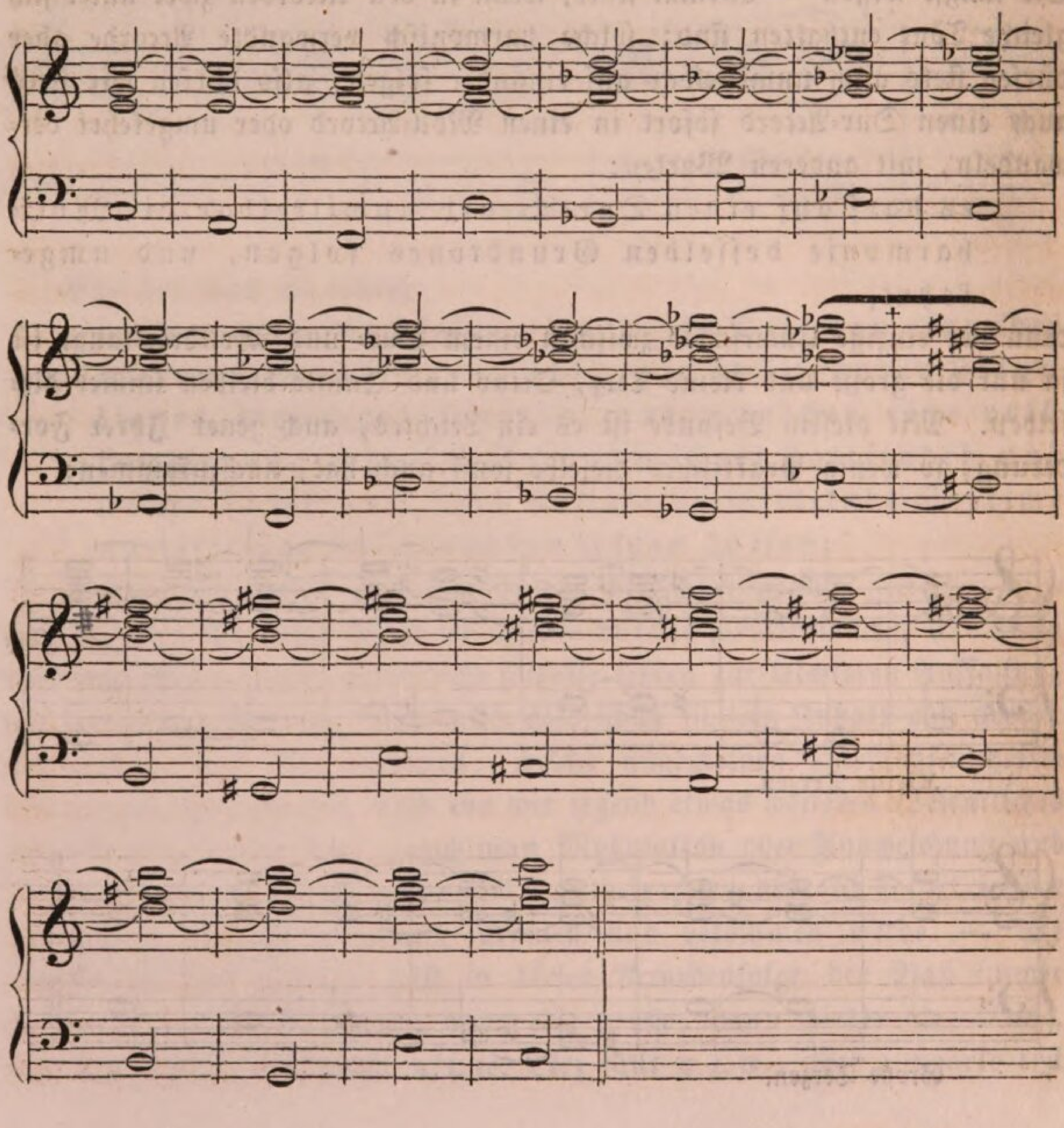
Kleine Terzen.



Große Terzen.

Die Accorde klingen etwas ſchwerfällig; und der Grund davon liegt nur in den gleichen Schritten, aber wie Sie ſehen, geht die Sache, wenn ſie einmal ſeyn ſoll. Wollen Sie für ſich nun auch den Verſuch machen, mit den kleinen Terzen auf- und mit den großen abzuſchreiten, ſo thun Sie es: das Reſultat wird daſſelbe ſeyn. Die hier nur in entgegengeſetzter Weiſe gegebenen Beiſpiele können Ihnen nöthigenfalls als Muſter dabei dienen.

Nun wollen wir jedoch zum Schluß unſerer Betrachtung der Moll- und Durgeſchlechte mit der wechſelsweiſen Folge von kleinen und großen Terzenſchritten der Grundtöne noch den ganzen Kreis der vierundzwanzig Tonarten oder des ſogenannten Quintenzirkels vollſtändig durchlaufen; ob wir die Schritte dabei *auf-* oder *abwärts* machen, iſt einerlei; der Zweck auch iſt noch ein anderer als bloße Uebung:



Mit dem letzten Accorde ſind wir ganz folgerichtig wieder gelangt zu demjenigen, von welchem wir ausgingen; was nun fällt Ihnen, außer dem bereits Beſprochenen, zunächſt auf an der Accordenreihe, wenn Sie dieſelbe ſcharf in's Auge faſſen? — unter den einzelnen Accorden beſteht nicht allein eine vollkommen harmoniſche Verwandtſchaft, ſondern es ſtehen immer auch zwei ſolche Accorde neben einander, die ſogenannten Paralleltonarten angehören. Wohl, nach jedem Durdreiklange iſt ein Molldreiklang eingeſchoben, der mit jenem nicht blos harmoniſch, ſondern auch der Vorzeichnung nach verwandt iſt; aber noch ein anderer, und beſonders in dieſem Augenblicke für uns weit intereſſanterer eigenthümlicher Umſtand, erwarte ich, wird von Ihnen bemerkt werden: bis zu dem durch ein + bezeichneten Punkte, der auch ziemlich die Mitte der ganzen Kette von Accorden bildet, bewegen dieſe ſich durch lauter Erniedrigungszeichen, nachgehends aber führen ſie, gleichſam als hätten ſie einen Berg überſtiegen und um einen andern Weg zu nehmen, lauter Erhöhungszeichen mit ſich, und die unter dem + ſtehenden und mit einem Bogen eingeſchloſſenen Accorde ſind ſich ganz gleich, obſchon der erſte Es-, der andere Dis-Moll heißt —. Meine Herren! wir kommen endlich zu dem dritten Punkte, der uns heute zur Betrachtung vorliegt, zur Betrachtung des enharmoniſchen Tongeſchlechts nämlich, denn dieſer Uebertritt aus Es- in Dis-Moll iſt nichts Anderes als das, was man gewöhnlich unter enharmoniſchem Tonwechſel oder enharmoniſcher Tonverwechslung verſteht.

3. Das enharmoniſche Tongeſchlecht.

Die Griechen, von welchen auch das Wort noch herrührt, hatten eine mit Viertelstönen untermiſchte (nicht eine aus lauter Viertelstönen beſtehende) Leiter, welche ſie die enharmoniſche nannten. Wir haben eine ſolche Leiter nicht, und ſomit kein eigentliches enharmoniſches Tongeſchlecht, für deſſen Annahme und Einführung ſich auch nirgends ein genügender Grund auffinden läßt; doch behielten wir den Namen bei, vielleicht weil wir keinen beſſeren zu erſinnen wußten, und verſtehen nun zunächſt darunter das Verhältniß zweier Töne von gleichem Tonmaaße oder gleicher Tonhöhe, aber von verſchiedenem Namen, weil ſie von verſchiedenen Tonſtufen abgeleitet ſind, eigentlich auch einen geringen Unterſchied der Höhe oder Tiefe haben ſollten, aber in unſerem Tonſyſteme nicht wirklich unterſchieden, ſondern vielmehr nur als ein Ton, auf ein und derſelben Leiterſtufe, angegeben werden. Nehmen wir z. B. die Töne cis und des

oder gis und as, dis und es ꝛc. — auf Ihren Clavieren iſt jedes Paar ein und dieſelbe Taſte und auch auf anderen Inſtrumenten wird daſſelbe gemeinhin in gleicher Höhe intonirt; indeſſen iſt cis von c, des aber von d, gis von g und as von a u. ſ. w. abhängig, und deshalb heißen die Töne enharmoniſche, einſtimmende, einklängig. Gebrauche ich alſo an irgend einem Orte oder aus irgend einer Veranlaſſung gis ſtatt as oder umgekehrt, dis ſtatt es ꝛc., ſo bediene ich mich eines enharmoniſchen Tonwechſels, verwechſele ich einen Ton enharmoniſch, indem ich zwei Töne einführe, die verſchiedene Namen haben, aber gleichwohl unter ſich ſelbſt nicht verſchieden ſind. Was aber von einem Tone gilt, gilt auch von ganzen Accorden, denn kann ich einen Ton in einem Accorde enharmoniſch verwechſeln, ſo muß ich es auch die übrigen Töne in demſelben dürfen; ja bis auf den Umfang einer ganzen Tonart erſtreckt ſich das Recht: Fis-Dur und Ges-Dur ſind ſich in ihrer Leiter ganz gleich:

fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis
ges	as	b	ces	des	es	f	ges

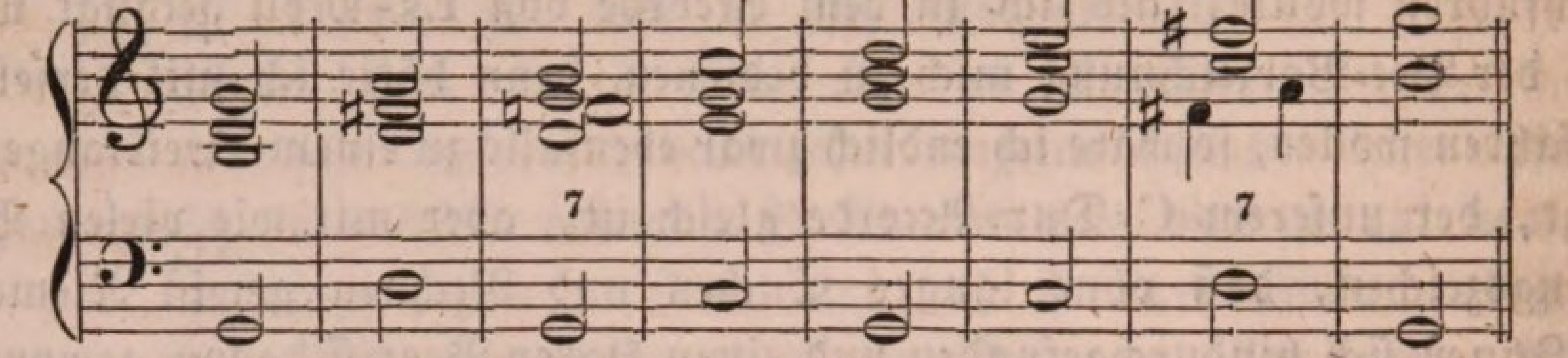
alſo enharmoniſche Tonarten, denn jeder einzelne Ton der Leiter erſcheint enharmoniſch verwechſelt, indem z. B. fis und ges, oder gis und as u. ſ. w. ein und dieſelben Tonſtufen ſind, nur daß ſie ihre Abſtammung von einem anderen Tone herleiten: es iſt eine Folge von Tonſtufen, jede in ihrer urſprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen. Fragen Sie mich nach dem Zwecke dieſes ganzen Prozeſſes, da ich ſelbſt zugebe, daß wir in der Natur der Sache keine abſolute Nöthigung dazu finden, und ſomit das ganze enharmoniſche Tongeſchlecht nur erſcheint als eine bloße Speculation des Verſtandes, was das diatoniſche wie chromatiſche, Moll- und Dur-Geſchlecht durchaus nicht waren, ſo weiß ich Ihnen zunächſt nichts Anderes zu antworten, als: man will einen Tonſatz damit gewiſſermaßen umnennen, um ihn in einer für das Auge bequemeren, leichter lesbaren Tonart darſtellen zu können. Ein anderer Zweck liegt für den enharmoniſchen Tonwechſel nicht vor; doch iſt er auch weſentlich und groß genug, um die ganze Lehre von dieſem Wechſel beizubehalten. Setzen wir z. B. den Fall, ein Componiſt ſchriebe ein Tonſtück aus Gis-Moll; dazu hat er fünf Kreuze allein in der Vorzeichnung nöthig, und dann in der Harmoniebildung noch manche andere; nun ſoll eine Modulation ihn veranlaſſen, an die Stelle des Moll auf einmal ein Dur treten zu laſſen, was doch ſehr oft vorkommt, wollte er alsdann das Tonſtück in Kreuztönen fortſchreiben, ſo müßte er in der Vorzeichnung allein für Gis-Dur 8 Kreuze haben, und wie viele einfache und doppelte Kreuze dann noch in der Harmoniebildung. Da-

durch würde das Leſen des Tonſtücks bedeutend erſchwert, ja faſt unmöglich gemacht werden, und er thut Recht, wenn er deshalb da, wo er von Gis-Moll nach Gis-Dur übergeht, einen enharmoniſchen Tonwechſel vornimmt, und ſtatt Gis-Dur die Ton- und Schreibart As-Dur wählt, denn beide Tonarten ſind enharmoniſch ſich ganz gleich:

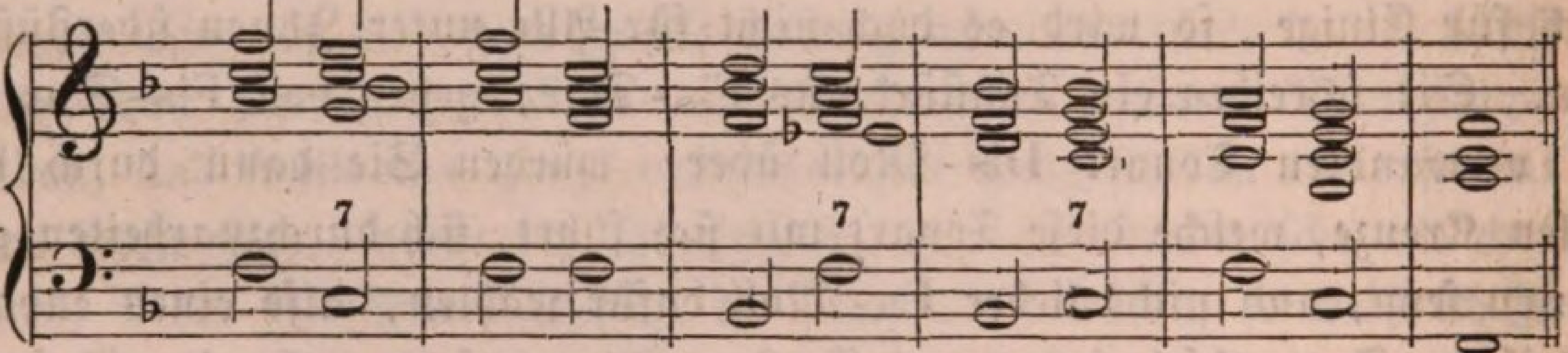
gis	ais	his	cis	dis	eis	fisis	gis
as	b	c	des	es	f	g	as

und die Bequemlichkeit der Leſe- und Spielart, der leichtere Ueberblick, iſt erreicht; wo er endlich von dem Dur wieder zu Moll zurückkehrt, wird er auch Gis-Moll ſtatt As-Moll wieder nehmen, denn um in dieſer Tonart zu ſchreiben, brauchte er nicht weniger als ſieben Bee in der Vorzeichnung, und es würde vielleicht nicht eine Note in den Satz kommen, die kein eigenes Verſetzungszeichen bei ſich führte. Daher hörte ich auch oben in dem Beiſpiele, als ich die verwandten Accorde den ganzen Quintenzirkel durchführen wollte, als ich zu dem Accorde von Es-Moll gelangt war, auf, der Bee-Vorzeichnung mich zu bedienen, denn hätte ich mit derſelben fortfahren wollen, ſo wäre ich endlich zwar ebenfalls zu einem Dreiklange gelangt, der unſerem C-Dur-Accorde gleich iſt, aber mit wie vielen Verſetzungszeichen, daß ohne langes Suchen und Rechnen gewiß Niemand von Ihnen ſich hindurchgefunden und einen klaren Begriff davon gewonnen hätte. Laſſen Sie mich noch ein zweites Beiſpiel anführen, ſollte es auch für Einige, ſo wird es doch nicht für Alle unter Ihnen überflüſſig ſeyn. Sie ſchreiben ein Tonſtück aus Fis-Dur, gehen von Fis-Dur zu der verwandten Tonart Dis-Moll über, würden Sie dann durch die vielen Kreuze, welche dieſe Tonart mit ſich führt, ſich durchzuarbeiten geſonnen ſeyn, und nicht lieber Es-Moll dafür wählen, alſo einen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten laſſen? — Aber geſetzt auch, der Aufenthalt in Dis-Moll wäre von ſo kurzer Dauer, daß es nicht der Mühe lohnte, noch eine andere Vorzeichnung hinzuſetzen, und es käme nun auf einmal der Dur-Dreiklang über Dis mit der Septime cis — wie dann? und ſolcher führte zumal nach einer Durtonart, alſo nach Gis-Dur mit acht Kreuzen? — Sicher ließen Sie von ſelbſt hier den Septimenaccord über Es und nachgehends As-Dur eintreten. So alſo iſt der nächſte Zweck des enharmoniſchen Tonwechſels: Vereinfachung der Tonſchrift, und leichtere Ueberſchaulichkeit des ganzen Tonſyſtems. Doch auch noch ein anderer und in ſeiner Art ſogar wichtigerer ſchließt ſich dieſem unmittelbar an: Kürze und eine gewiſſe energiſche Wirkung in der Ausweichung oder Modulation. Hiervon Ihnen einen Begriff zu geben, muß ich es für heute freilich nur bei leiſen Andeutungen noch bewenden laſſen,

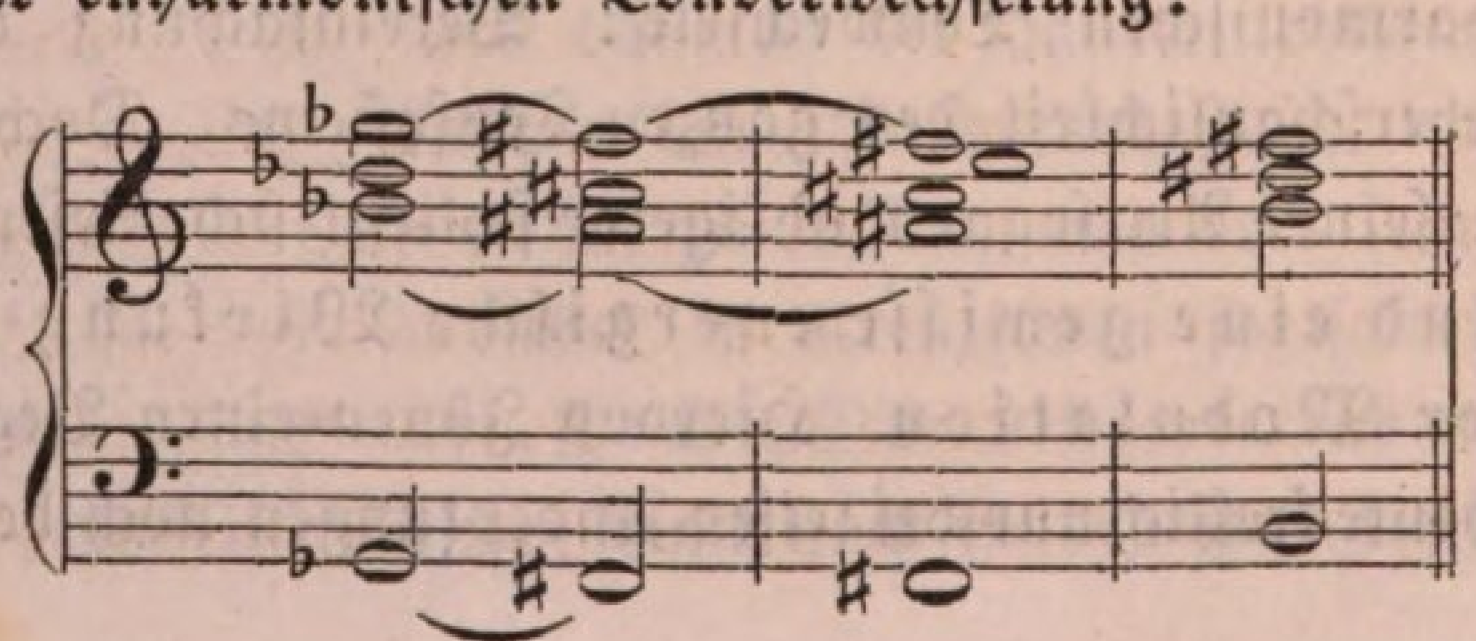
da ein vollſtändiges Auffaſſen des Satzes Kenntniß der Modulation überhaupt vorausſetzt, und dieſe Ihnen zu geben, war für mich bisher noch nicht die Zeit und der Ort; doch ſchon bei nächſter Zuſammenkunft bieten ſich mir Beide dar, und ſo viel Bekanntſchaft haben Sie durch die bisherigen Betrachtungen auch ſchon damit gewonnen, daß ich vorläufig nicht wenigſtens Einiges über dieſen Punkt zu Ihnen reden dürfte, ohne zu fürchten, nicht verſtanden zu werden, oder daß das, was ich Ihnen vortrage, irgend eine Verwirrung in Ihre Begriffe brächte. Sie wiſſen nämlich, daß der Uebergang aus einer Harmonie in die andere, welche mit der vorhergehenden ſonſt nicht verwandt iſt, hauptſächlich durch die Zufügung der Hauptſeptime geſchieht. Auf dieſe Weiſe vermochten wir ja allein nur, ein inniges Band herzuſtellen zwiſchen den beiden urſprünglichen Leitern von drei Tönen, aus welchen unſere gewöhnliche diatoniſche Leiter zuſammengeſetzt iſt. Wir harmoniſirten:



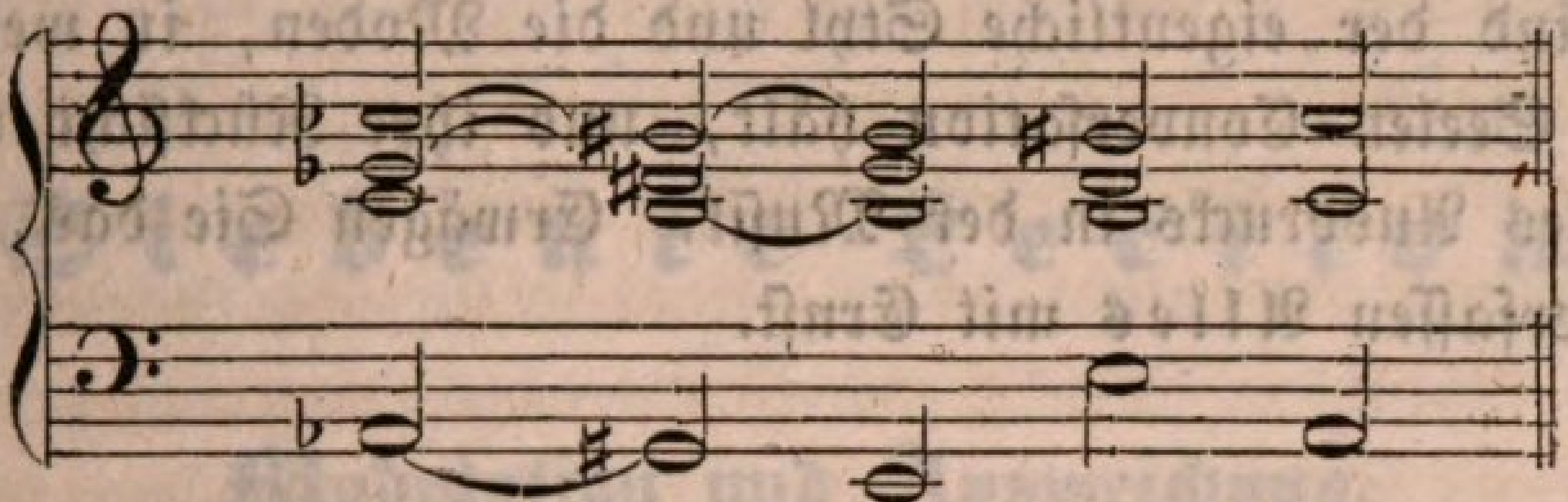
oder eine freiere Melodie:



Eine ausführliche Erklärung des Satzes, die in's Detail der Beiſpiele geht, von der nöthigen Verwandtſchaft der einzelnen Accorde untereinander handelt u. ſ. w., brauche ich wohl nicht mehr zuzufügen. Nun wollen wir annehmen, was oft geſchieht und geſchehen kann, daß ein ſolcher Uebergang mittelſt nur eines Accordes mit der Hauptſeptime geſchehen ſoll, von z. B. Ges-Dur nach H-Dur: wie anders kann das ſeyn als mittelſt der enharmoniſchen Tonverwechſelung:



indem wir aus dem Ges-Dur zuvörderſt machen Fis-Dur? — oder, wollen wir annehmen, der Uebergang ſollte geſchehen von As-Dur nach A-Dur, wie kürzer vermögen Sie ſolchen zu bewerkſtelligen, als wenn Sie das as in gis verwandeln, dann auf As-Dur Gis-Moll folgen und hierauf nun den gewöhnlichen Dominanten-Accord von A-Dur, den Dreiklang mit der Septime über E, eintreten laſſen:



Weiteres in der nächſten Lection; für heute ſchließe ich meinen Vortrag damit, und drücke nur noch den Wunſch aus, daß Ihnen Nichts in demſelben entgangen ſeyn möchte. Es mag wohl Manches vorgekommen ſeyn, das Sie ſchon wußten; allein ohne irgend etwas Neues erfahren zu haben, und wären es auch nur einige neue Ideen über das Alte, ſcheiden Sie ſicher auch diesmal nicht von mir. Zudem ſagte ich ja ſogleich bei Beginn meines heutigen Vortrags, daß Sie Alles in demſelben nur anſehen möchten als einen Anknüpfungspunkt für das Vergangene und noch Zukünftige: indem ich einige der Hauptpunkte aus dem bereits Dageweſenen noch einmal hervorhob, ließ ich durch ſie zugleich einen flüchtigen Blick thun in und über das Kommende. Darf ich mich des Vergleichs mit einem Baumeiſter noch einmal bedienen, ſo hatte ich in den vorhergehenden Capiteln den Boden geebnet, die Grundmauer gelegt und die Hauptpfeiler aufgeſtellt für unſern Pallaſt; wie ein Gerippe, ohne Fleiſch und Blut, ohne Leben und Bewegung, ſtand das bunte, indeß vollkommen regelrecht zuſammengeſetzte Fachwerk da; heute ſahen wir uns blos noch einmal darin um, füllten aus, wo vielleicht noch eine Lücke war, hobelten weg, was ſich höckerig zeigte, und nahmen endlich auch den Ueberſchlag für allen folgenden Ausbau, in welcher Art und Form dieſer wohl zu vollenden, und ob feſt und ſicher, zweckgemäß und dauerhaft auch ſeine Grundlage ſey, damit wir nun unſer Augenmerk hauptſächlich richten können auf die angenehme und bequeme Einrichtung des in ſeinen weſentlichſten Beſtandtheilen bereits fertigen Gebäudes, das wir auf jene ſtellen. Wir fanden Alles gut, vorzüglich aber den Plan und das Prinzip, das uns bei dem ganzen Werke leitet, und ſo konnten wir getroſt auch die erſte Hand anlegen an die Arbeit, die — wie bezeichnet — noch bevorſteht. Uebrigens laſſen Sie es ſich nicht verdrießen, auch ohne mein

Beiſeyn ſich noch ein wenig zu geruhen in dem, was da ſteht; machen Sie ſich ſo recht vertraut mit den Fugen und mit der verſchiedenen Verkettung der Dinge, es wird dann um ſo ſeltener und vielleicht gar nicht geſchehen, daß in Zukunft Sie irgend Anſtoß nehmen bei einer Stelle, oder unbefriedigt und nicht ganz zeitig von ihr hinwegeilen. Die Klanggeſchlechte bilden die Lebenspulſe in der harmoniſchen Geſellſchaft der Töne; ſie ſind der eigentliche Styl und die Moden, in welchen ſich die muſikaliſche Seelen-Converſation hält, und ihre Rückſicht iſt daher die Rückſicht alles Ausdrucks in der Muſik. Erwägen Sie das, wie Sie erwägen und erfaſſen Alles mit Ernſt.

Siebente Lection.

Modulation und Ausweichung.

Indem ich Ihnen den Gegenſtand nenne, der heute unſer Nachdenken vorzugsweiſe beſchäftigen ſoll, nämlich Modulation und Ausweichung oder Uebergang, wie Sie ihn nun heißen wollen, klingen unzweifelhaft Ihnen ganz bekannte Dinge entgegen. O wie Viel iſt ſchon über das Moduliren in der Muſik geſprochen worden und wird noch immer darüber geſprochen; mit welchem Eifer macht Jeder auch, der nur einigermaßen etwas mehr als gewöhnlich klimpern kann auf irgend einem harmoniſchen Inſtrumente, den Verſuch, zu moduliren, d. h. fortzuſchreiten, überzugehen von einer Tonart zur andern, von einer Tonleiter zur andern; aber wie viele Male ſind es, wo es ihm eigentlich und vollkommen gelingt! — die guten Leute machen gemeiniglich Sprünge in ihrem Hauſe, wie die muthwilligen Kinder, und haben noch nicht gehen darin gelernt, vielleicht weil ſie kein Gängelband hatten. In der That, meine Herren! die Lehre von der Modulation iſt eine gar ſehr verwickelte, und wenige Theorien des muſikaliſchen Satzes ſind, die dem praktiſchen Muſiker eine gewährskräftige Anleitung dazu geben. Viele Worte oft und wenig Sinn, und doch iſt die Sache im Grunde ſo einfach, daß ein Kind ſie begreifen kann, bekümmere man ſich nur weniger um die Namen des Dinges, als um dieſes ſelbſt, und wolle nicht geheimnißvoll thun, wo nichts Geheimes iſt, nicht gelahrt, wo Alles ſo ſonnenklar daliegt. Sie glauben nicht, welch' tiefe Speculationen manche unſerer Theoretiker anſtellen, um dem Weſen der Modulation auf den Grund zu kommen, und wenn der Kopf zerbrochen iſt, ſind ſie doch nur da, wo ſie vorher hätten mit der Hand hinfaſſen können. Es gelüſtet mich beinahe, Ihnen nur ein Paar der Pröbchen ſolch' geiſtreicher Expectorationen vorzuleſen; doch wir können die Zeit zu etwas Beſſerem anwenden;

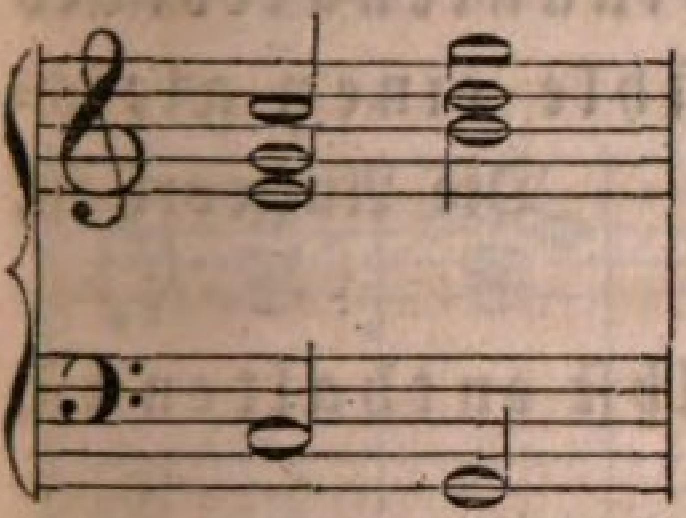
nur über das **Wort** geſtatten Sie mir noch einige Vorbemerkungen. Einige wollen die Ausdrücke **Ausweichung**, **Uebergang** und **Modulation** als vollkommen gleichbedeutend oder homogen nehmen, Andere nicht, und genau genommen haben ſie, dieſe Anderen, auch vollkommen recht. Modulation iſt eigentlich die Abgemeſſenheit und Anordnung des ganzen Tongewebes eines Muſikſtücks, die nun aber nur beſtehen kann in einer ſchicklichen Anordnung der unter ſich nach allen Seiten hin verſchiedenen Töne, aus welchen ein Tonſtück beſteht; Modulation iſt die Tonführung, bei welcher ein muſikaliſches Stück ſich aus einer Tonart in die andere bewegt, um zuletzt jedoch wieder in die erſte Grundtonart zurückzukehren; die Kunſt, den Geſang und die Harmonie aus dem Hauptſtone durch andere Töne und Tonarten vermittelſt ſchicklicher Uebergänge durchzuführen, ohne den Punkt und den Faden zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können; und Ausweichung iſt dann die Art und Weiſe, **wie** dieſe Uebergänge geſchehen. Modulation und Ausweichung verhalten ſich eigentlich zu einander, wie Seele zu Leib, Geiſt zu Körper; jene iſt das äſthetiſche, eigentlich künſtleriſche, dieſe das techniſche des Uebergangs. Doch laſſen wir uns hier auf all' ſolchen Wortſtreit nicht ein, und verſtehen, wie ſchon geſagt, unter Modulation wie unter Ausweichung ſchlechtweg die Art und Weiſe, wie man aus einer Tonart oder von einer Tonleiter in die andere gelangt. Jede weitere und wenn auch noch ſo ſpitzfindige und geiſtreiche Diſtinktion würde wenig Gewinn bringen für unſern heutigen Zweck.

Dieſem ſofort entgegenſchreitend, erinnere ich, daß ich vorhin ſagte, die Lehre von der Modulation oder von dem Uebergange aus einer Tonart in die andere ſey eine gar ſehr verwickelte; und doch bringe ich ſie ſchon hier, wo wir kaum etwas mehr als einen Boden gewonnen haben für unſer ganzes Gebäude? — Fragen Sie mich ſo, und ich antworte Ihnen, daß ich ebenfalls vorhin ſchon andeutete, daß im Grunde ſie doch nichts Anderes ſey, als die Anweiſung, **gehen** zu lernen in dem Hauſe, und zwar mit Anſtand, mit Sicherheit gehen zu lernen, und recht bei Licht betrachtet doch auch ſo einfach, daß ein Kind ſie begreifen kann. Erinnern Sie ſich nur des Verfahrens, das wir anſtellten, als wir die Tonleiter harmoniſch zu begründen ſuchten, und als wir fanden, daß jede Tonleiter urſprünglich nur aus drei Tönen beſteht, nun aber dieſe drei und drei Töne harmoniſch an einander zu reihen ſtrebten, um endlich eine Tonleiter von einer Octav zu gewinnen, und dann des Verfahrens bei Einführung der Septime in der Harmoniſirung einer Melodie, — alles Dies war, wie Sie bald erfahren werden, im Grunde nichts Ande-

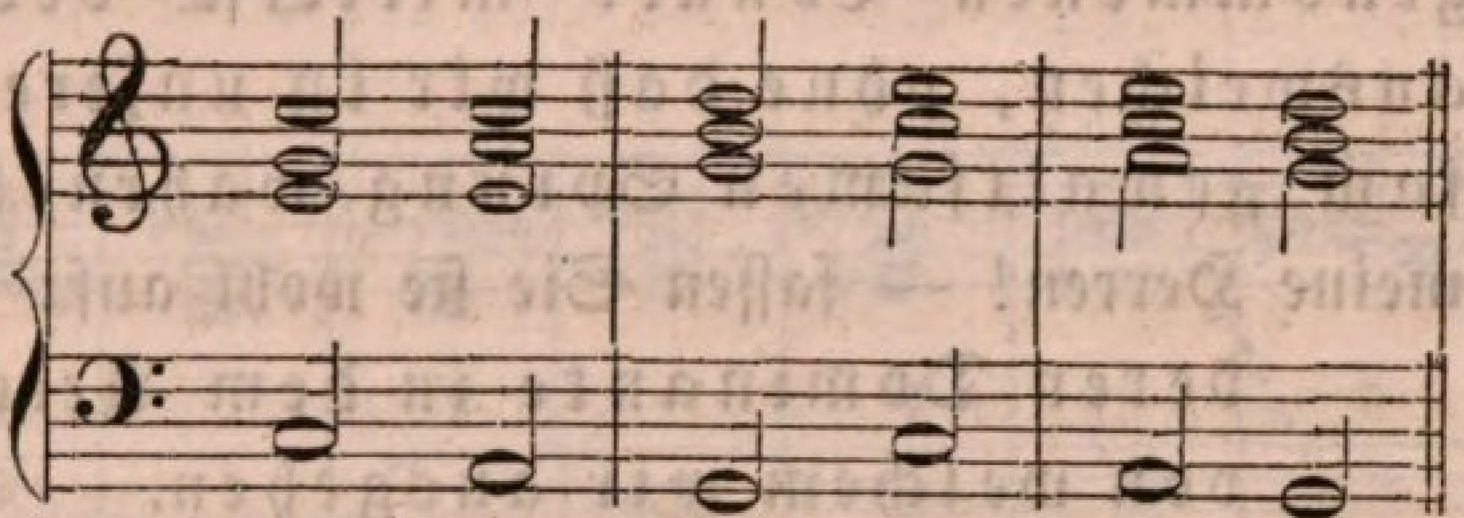
res, als der Prozeß der Modulation oder Ausweichung. Bei Einfüh rung der Septime z. B. hieß es: die Septime kann eingeführt werden, wenn der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt; und wie lautet die erſte Regel der Modulation? —

bei dem Uebergange aus einer Tonleiter oder Tonart in die andere muß die Dominante derjenigen Tonart, zu welcher übergegangen werden ſoll, nebſt ihrem Dreiklange, unmittelbar zuvor liegen der Tonica dieſer Tonart.

Lautet das viel anders? — Wenn ich alſo z. B. von C- nach G-Dur förmlich moduliren will, ſo kann ich nicht etwa fortſchreiten wie



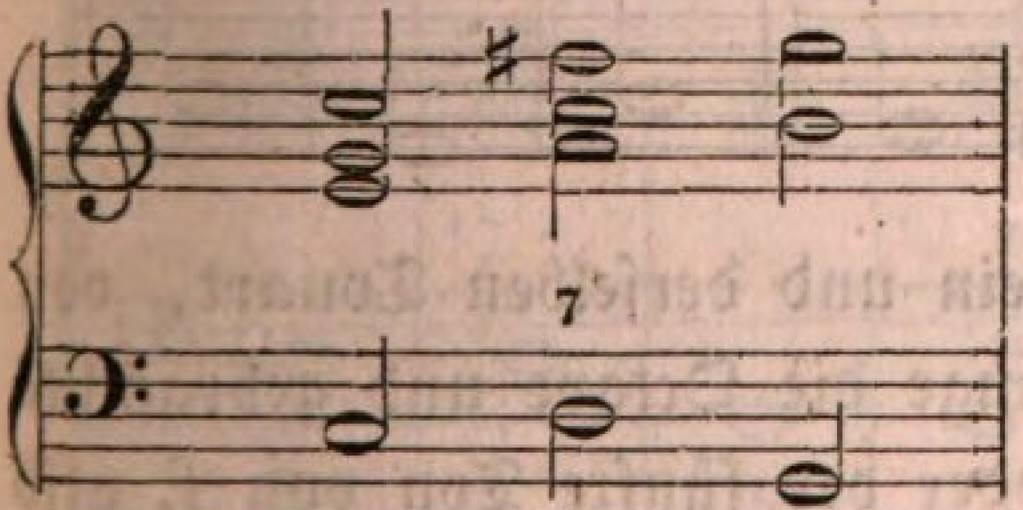
oder



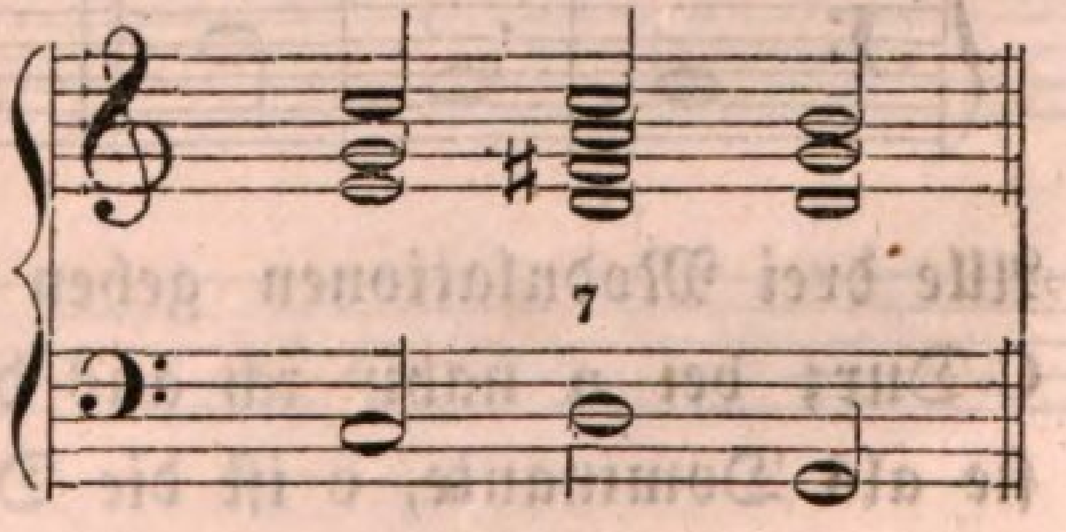
Das Erſte hieße, mit der Thür in's Haus fallen, und das Letzte, viel Lärmen um Nichts; eine eigentliche Modulation findet in beiden Fällen nicht ſtatt; dazu gehört, daß dem G die Dominante D vorausgeht mit ihrem Dreiklange

und mit der Hauptſeptime, denn nur dieſe, haben wir gelernt, bringt eine vollkommene, innige Verknüpfung zweier ſich fremder Accorde zuwege,

alſo daß der Satz ſo ſteht:

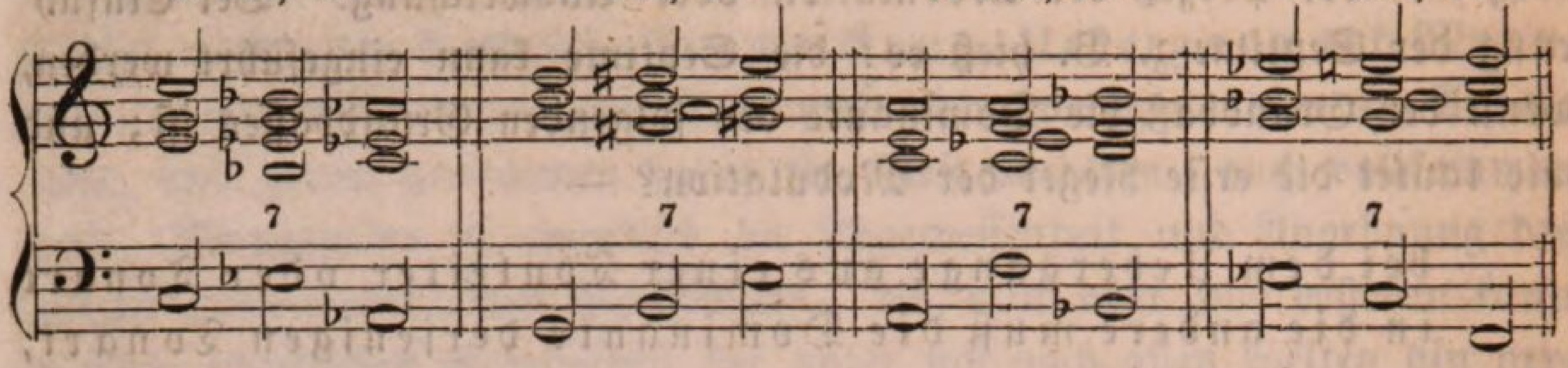


oder



Damit Sie ſich in dieſer Methode, welche zwar den erſten Hauptſatz aller Modulation bildet, doch dabei auch nur noch ganz elementariſcher Natur iſt, recht feſtſetzen und üben, will ich noch einige Uebergänge herſchreiben:

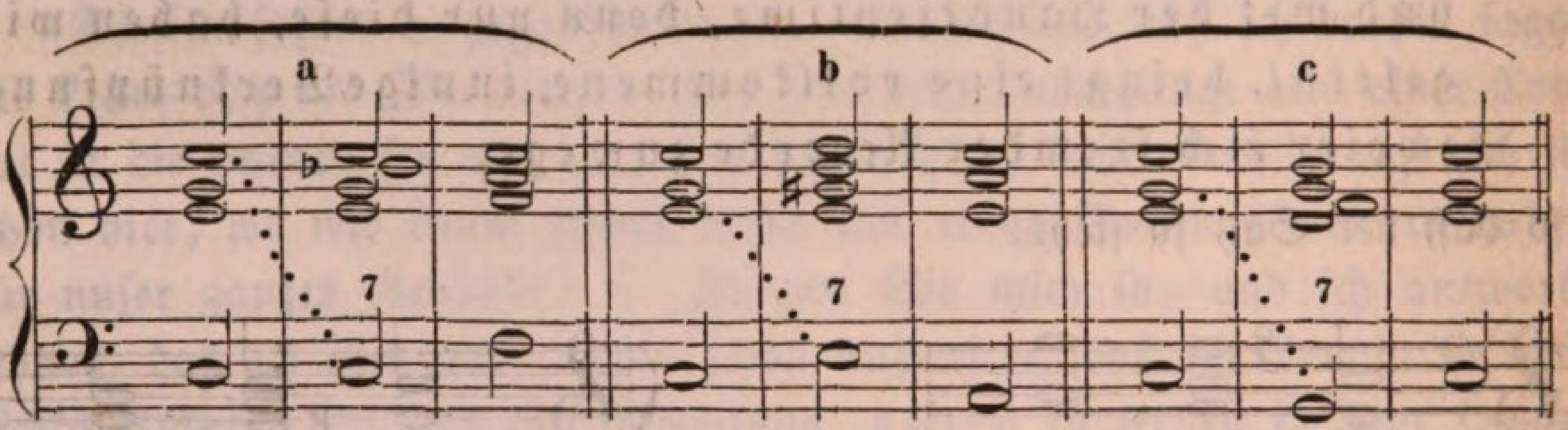
C nach As. G nach E. A nach B. Es nach F.



Mehrere können Sie leicht ſelbſt und für ſich darnach bilden. Schauen Sie aber dieſe hier gegebenen Beiſpiele genau und aufmerkſam an, ſo bemerken Sie, daß nicht immer die geſetzliche Verwandtſchaft zwiſchen den aufeinander folgenden Accorden herrſcht, und es fragt ſich alſo, zu welchem Tone oder zu welcher Tonart können wir von einer angenommenen Tonart mittelſt des Dominantenaccordes ausweichen, ohne daß wir in unſerem Gefühle einen gleichſam gewaltſamen Sprung wahrnehmen? — Die Antwort iſt, meine Herren! — faſſen Sie ſie wohl auf:

deren Dominante in dem Accorde ſelbſt enthalten iſt, von welchem wir ausgehen.

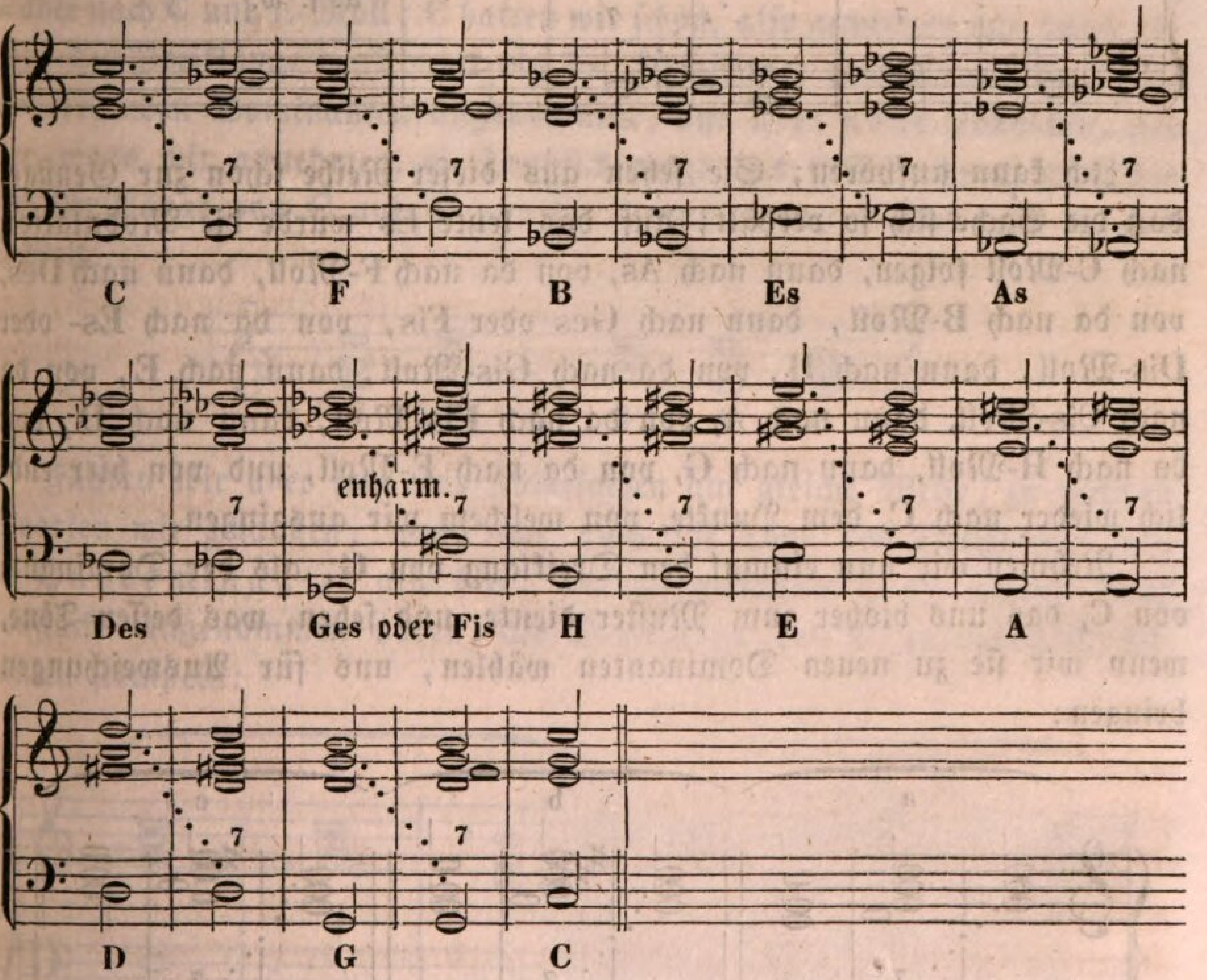
Merkwürdig iſt die Erſcheinung, aber wahr: die Natur ſelbſt hat uns in den Intervallen eines Dreiklangs auch mit den Dominanten verſehen, mittelſt welcher wir in diejenige Tonart gelangen können, deren Modulation den zunächſt wohlthuendſten und unſerem Gefühle entſprechendſten Eindruck auf uns macht. Ich ſetze ein Beiſpiel her:



Alle drei Modulationen gehen aus von ein und derſelben Tonart, von C-Dur; bei a nahm ich aus dem Dreiklange die Octave und gebrauchte ſie als Dominante, c iſt die Dominante oder der fünfte Ton von f, alſo wurden wir geführt nach F-Dur (oder nun auch F-Moll, was einerlei geweſen wäre); bei b wählte ich aus dem Dreiklange die Terz zur modulirenden Dominante, e iſt die Dominante von A, alſo gelangten wir nach A- und zwar A-Moll, der Parallel-Molltonart von derjenigen Tonart, von welcher wir ausgingen, was bei einem Durdreiklange ſtets der Fall iſt, wenn die Terz zur Dominante gemacht wird; bei c nahm ich die Quinte; dieſe

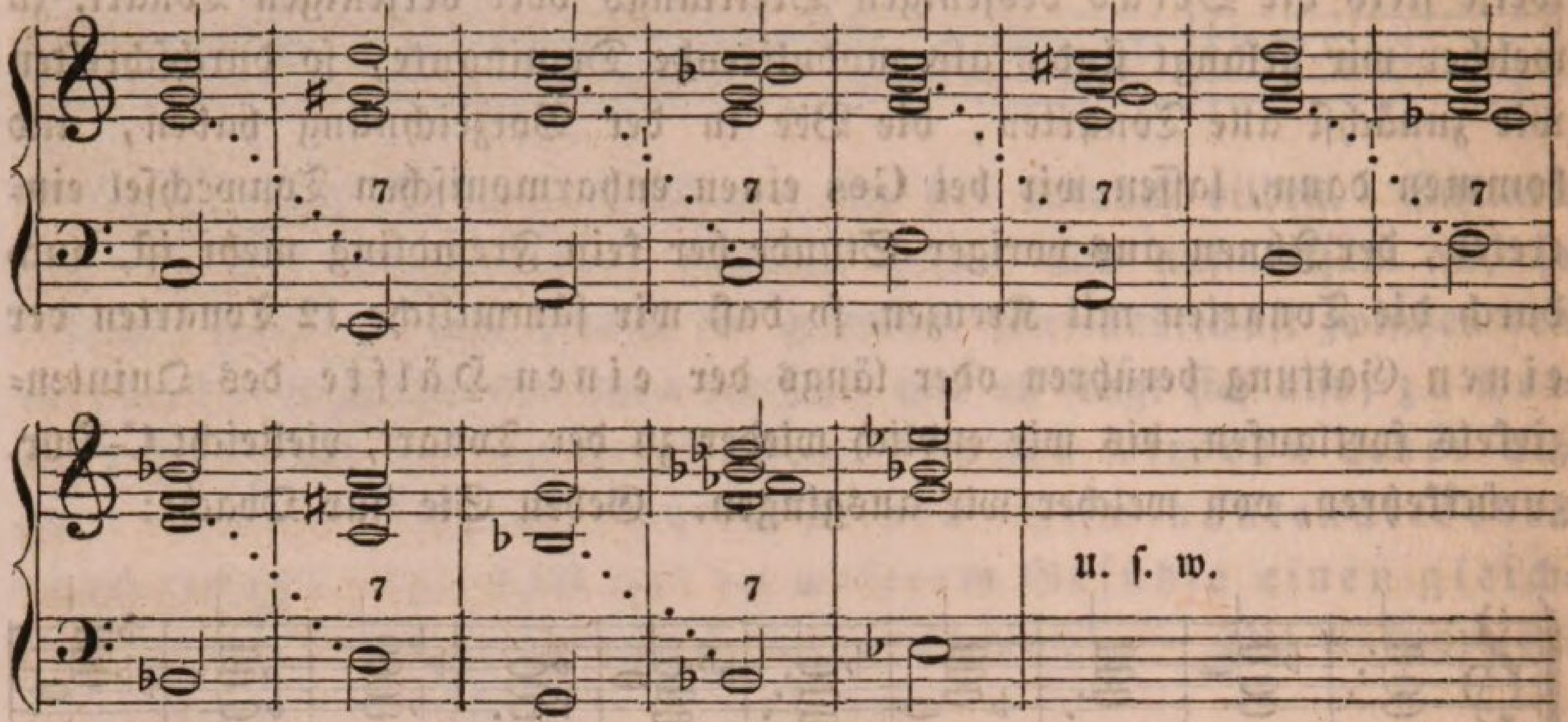
jedoch kann keine neue Ausweichung veranlaſſen, weil ſie ſchon die Dominante des Grundtones iſt, in deſſen Dreiklange ſie ſteht, und wird immer nur zu dieſem wieder zurückführen, wie oben geſchehen.

Fahren wir nun fort in der Modulation, und nehmen conſequenterweiſe ſtets die Octav desjenigen Dreiklangs oder derjenigen Tonart, zu welcher wir gelangt ſind, als modulirende Dominante, ſo durchſchreiten wir zunächſt alle Tonarten, die Bee in der Vorzeichnung haben, und kommen dann, laſſen wir bei Ges einen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten, der Ihnen aus voriger Stunde her kein Fremdling mehr iſt, auch durch die Tonarten mit Kreuzen, ſo daß wir ſämmtliche 12 Tonarten der einen Gattung berühren oder längs der einen Hälfte des Quintenzirkels fortlaufen, bis wir endlich wieder zu der Tonart, vielleicht C-Dur, zurückkehren, von welcher wir ausgingen. Geben Sie nur Obacht:



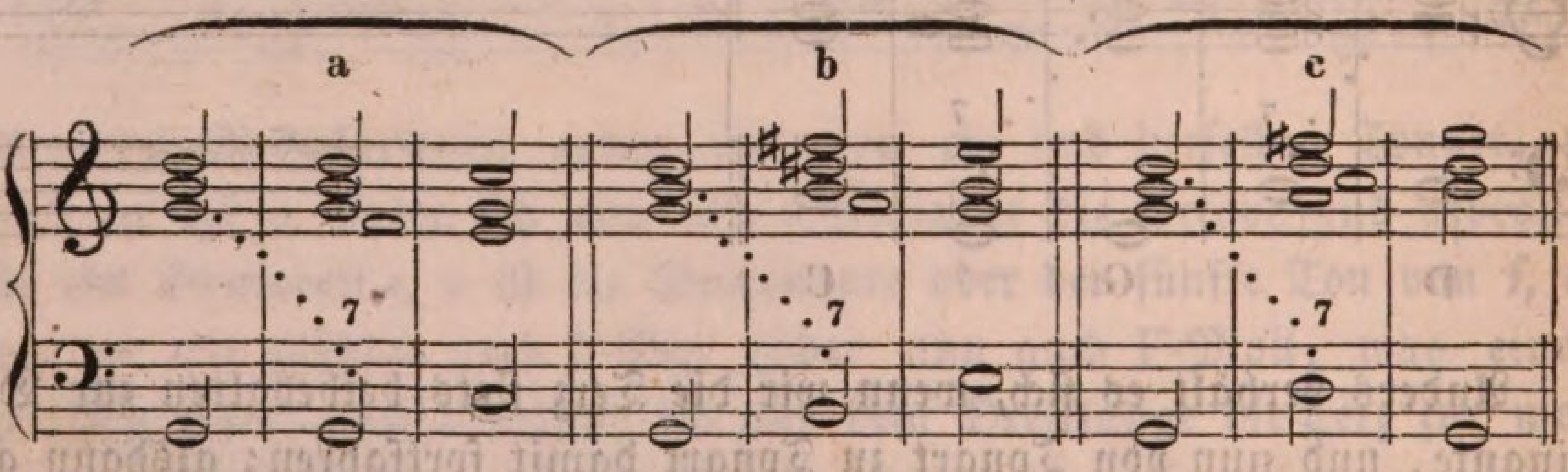
Anders verhält es ſich, wenn wir die Terz ſtets beibehalten zur Dominante, und nun von Tonart zu Tonart damit fortfahren; alsdann gelangen wir durch den ganzen Quintenzirkel und berühren die ſämmtlichen Tonarten beider Gattungen, und ſo zwar, daß nach jeder gewonnenen Durtonart auch die Ausweichung in deren verwandte Molltonart folgt

(ich ſagte vorhin nämlich, daß die Terz eines Durdreiklangs als Dominante immer zu einem Mollaccord führt, der Dominantenaccord bleibt bekanntlich deshalb dennoch ſtets ein Duraccord, wovon ein Mehreres ſpäter), von der aus wieder eine Durtonart berührt wird u. ſ. w.



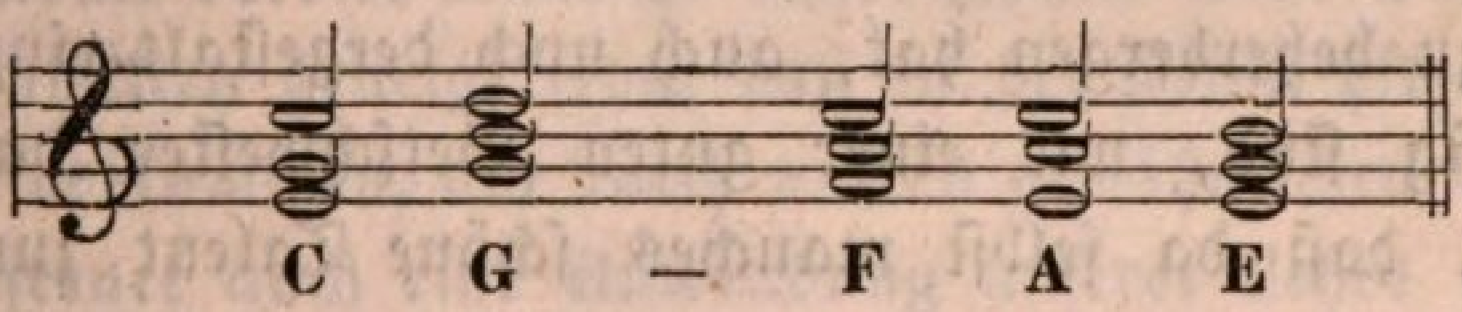
Ich kann aufhören; Sie ſehen aus dieſer Reihe ſchon zur Genüge, daß die Sache ſich ſo verhält; auf das letzte Es würde die Modulation nach C-Moll folgen, dann nach As, von da nach F-Moll, dann nach Des, von da nach B-Moll, dann nach Ges oder Fis, von da nach Es- oder Dis-Moll, dann nach H, von da nach Gis-Moll, dann nach E, von da nach Cis-Moll, dann nach A, von da nach Fis-Moll, dann nach D, von da nach H-Moll, dann nach G, von da nach E-Moll, und von hier endlich wieder nach C, dem Punkte, von welchem wir ausgingen.

Nehmen wir nun einmal den Dreiklang von G, als der Dominante von C, das uns bisher zum Muſter diente, und ſehen, was deſſen Töne, wenn wir ſie zu neuen Dominanten wählen, uns für Ausweichungen bringen:

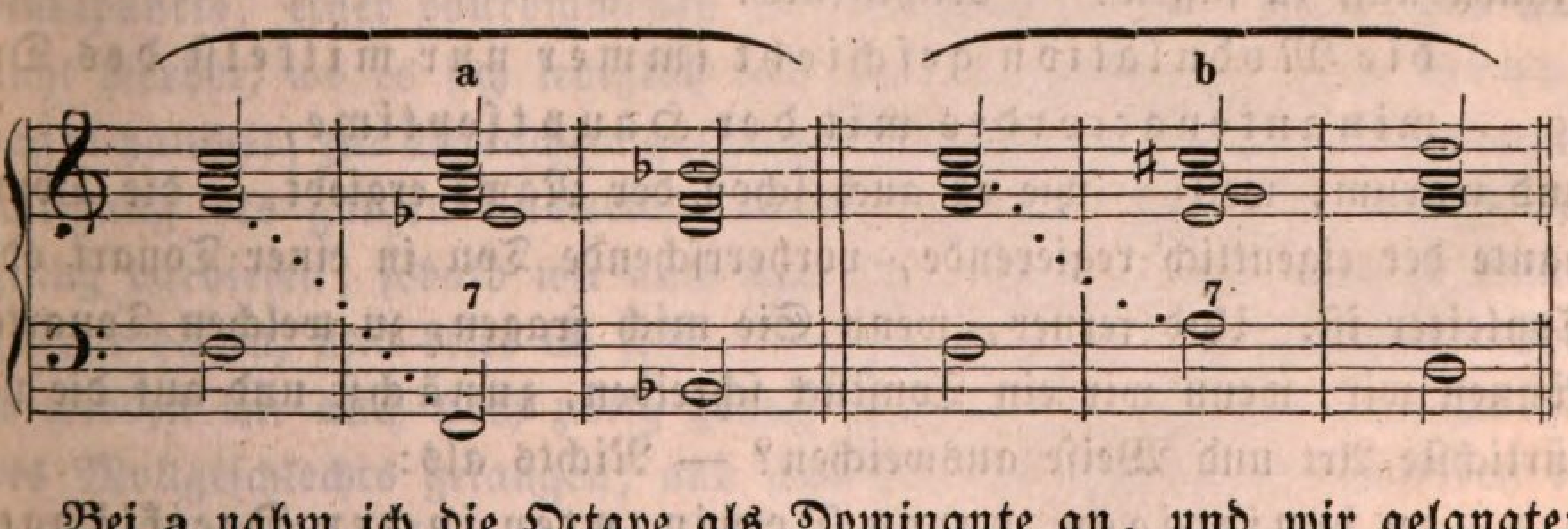


Bei a nahm ich die Octave zur modulirenden Dominante, und wir gelangten nach C, denn G iſt der fünfte Ton oder die Dominante in der Leiter von C; bei b nahm ich nun die Terz h zur modulirenden Domi-

nante, und wir gelangten zur parallelen Molltonart von G-Dur, nach E-Moll; und bei c endlich nahm ich die Quinte, die uns natürlich aber auf der Stelle ließ, wo wir waren. Jetzt ſtellen Sie die Tonarten zuſammen, zu welchen wir gelangen oder moduliren können, wenn wir diejenigen Töne zu neuen modulirenden Dominanten wählen, aus welchen die Dreiklänge der Tonica und der Dominante derjenigen Tonart beſtehen, in welcher ein Tonſtück geſchrieben ſteht oder geſetzt werden ſoll: es ſind — *vier* ſagen Sie, nein nur *drei* ſage ich. Freilich führen uns die Töne eines *jeden* Dreiklangs als Dominanten zu *zwei* neuen Tonarten, und zwei Dreiklänge haben wir gehabt, alſo 2 und 2 macht 4; indeſſen wir prüften die Dreiklänge von C und G, welche beiden Töne ſich zu einander verhalten wie Tonica und Dominante, und fanden, daß die Töne des Dreiklangs von C moduliren nach F und A-Moll, die von G aber nach C und E-Moll; C hatten wir ſchon, alſo gewinnen wir durch die Töne der Dreiklänge der Tonica und der Dominante eines Tonſtücks, ſie zu modulirenden Dominanten angenommen, nur *drei neue* Tonarten, wie hier, wenn wir annehmen, ein Tonſtück ginge aus C-Dur, durch die Töne der Dreiklänge von C und G nur die Tonarten von F-Dur und A- und E-Moll:



Fahren wir aber fort und unterſuchen auf gleiche Weiſe, zu welchen Tonarten wir gelangen, wenn wir auch die Töne des Dreiklangs über der *Subdominante*, alſo hier, wo wir gleichſam C als Tonica eines Tonſtücks angenommen haben, des Dreiklangs von F, zu neuen Dominanten ſtempeln:



Bei a nahm ich die Octave als Dominante an, und wir gelangten natürlich zu B; bei b nahm ich die Terz zur Dominante, und wir gelangten natürlich zu der parallelen Molltonart von F-Dur, nach D-Moll. Hätte ich nun auch die Quinte noch zur modulirenden Dominante gewählt,

ſo — wiſſen Sie — wären wir zu keiner neuen Tonart fortgeſchritten, ſondern bei F ſtehen geblieben: die Quinte modulirt niemals. Die hier gewonnenen beiden Tonarten ſind unter den vorhergehenden drei noch nicht enthalten, alſo haben wir jetzt fünf verſchiedene Tonarten, zu denen wir unmittelbar und mit der angenehmſten Wirkung übergehen können, wenn wir die Töne der Dreiklänge über der Tonica, der Dominante und der Subdominante eines Tonſtücks zu neuen modulirenden Dominanten wählen. Und das, meine Herren! iſt die ganze Lehre von den ſogenannten fünf natürlichen Tonarten in der Modulation, die andere Theoretiker, und die meiſten bisher, wenn ſie von ihren Schülern gefragt werden, zu welchen Tonarten ſich zunächſt wohl am ſchicklichſten ausweichen läßt in einem Tonſtücke? oft in der höchſt naiv kurzen Antwort darſtellen: zu den fünf natürlichen, die, wer Talent und Gefühl hat, von ſelbſt findet; oder, wollen ſie recht gründlich ſeyn, nun alle 24 Tonarten mit ihren fünf natürlichen Nebentonarten herzählen, und dann dem lieben Schüler überlaſſen, ob er Luſt hat, ſeinem Talente und Gefühle zu vertrauen, oder Geduld genug, ſich durch den ungeheuern Wuſt von Kram hindurch zu arbeiten, und alle die fünfmal 24 Tonarten und noch mehr ſeinem Gedächtniſſe, das doch ſo Viel ſchon zu faſſen und zu beherbergen hat, auch noch dergeſtalt einzuprägen, daß ſie ihm geläufig ſind, wie einer guten Betſchweſter das Vaterunſer. Kein Wunder, daß da ſelbſt manches ſchöne Talent zurückſchreckt vor dem Studium der Theorie des Satzes, und lieber bleibt ein oberflächlicher und höchſtens gut geübter Praktikant. Aber habe ich nun Unrecht, wenn ich ſage, was Verwickeltes die Lehre von der Modulation enthält, nur von den Lehrern der Compoſition ſelbſt hineingelegt wird, ſie an ſich vielmehr nichts weiter iſt als ein wahres Kinderſpiel? — Was bürde ich Ihnen auf, zu faſſen? — Nichts als:

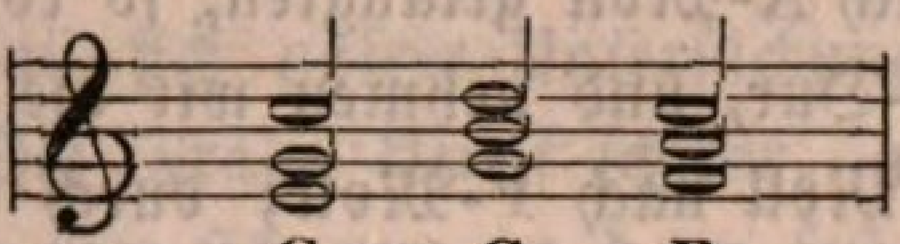
> die Modulation geſchieht immer nur mittelſt des Dominantenaccordes mit der Hauptſeptime,

und warum, weil — wie es auch ſchon der Name ergiebt — die Dominante der eigentlich regierende, vorherrſchende Ton in einer Tonart oder Tonleiter iſt. Und ferner, wenn Sie mich fragen, zu welchen Tonarten können wir, wenn wir ein Tonſtück ſchreiben, zunächſt und auf die natürlichſte Art und Weiſe ausweichen? — Nichts als:

> zu denjenigen, deren Dominanten in den Dreiklängen der Tonica, Dominante und Subdominante der Haupttonart dieſes Tonſtücks enthalten ſind,

denn, wohl gemerkt, mit dieſen Dreiklängen berühren wir alle Töne der

Leiter derjenigen Tonart, in welcher das Tonſtück ſteht; z. B. das Tonſtück ſtünde in C-Dur, ſo enthalten die Dreiklänge



C G F

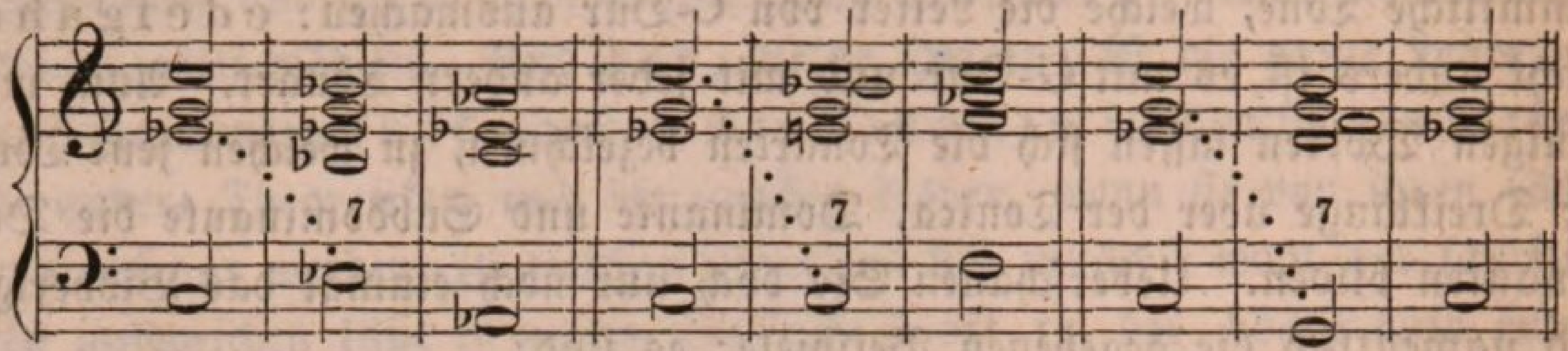
ſämmtliche Töne, welche die Leiter von C-Dur ausmachen: c d e f g a h c. Nicht anders iſt es mit G-Dur und mit jeder andern Tonart. Auch mit wenigen Worten laſſen ſich die Tonarten bezeichnen, zu welchen jene Töne der Dreiklänge über der Tonica, Dominante und Subdominante die Dominanten bilden. Ueberſchauen Sie doch nur noch einmal das Bisherige und namentlich die gegebenen Beiſpiele; es ſind:

1) die parallele Molltonart der Haupt-Durtonart des Tonſtücks,
2) die Tonart der Dominante und deren parallele Molltonart, und endlich
3) die Tonart der Subdominante, nebſt deren paralleler Molltonart,

in Summa fünf, und das, hoffe ich, wird Alles leicht zu behalten ſeyn, ſelbſt wenn alle Luſt zum Selbſtdenken fehlte.

Der Harmonie bereits Kundige unter Ihnen werden nun freilich mir hier entgegenzuhalten geneigt ſeyn, daß in der Muſik oft auch noch andere Modulationen vorkommen, als durch unſern gewöhnlichen Septimenaccord, wie vielleicht ferner auch eine Anwendung unſerer Lehre auf die Molltonarten erwarten, da ich bisher meiſtens nur das Durgeſchlecht zur Motive unſerer Darſtellungen wählte. Was den erſten Punkt betrifft, wird man mir zutrauen, daß ich das recht wohl weiß, doch, ſelbſt abgeſehen von dem unbeſtreitbaren Satze, daß Modulationen, welche nicht durch den Hauptſeptimenaccord geſchehen, niemals zu einem bleibenden Ruhepunkte, einer vollkommenen Befriedigung führen, gehört das noch nicht hierher, wo es ſich lediglich erſt um die Gewinnung einer Grundregel handelt; zur Betrachtung etwaiger Ausnahmen oder einer Vermannigfaltigung des ganzen Ausweichungsprozeſſes wird ſich noch Gelegenheit genug darbieten, ſobald wir auch nur die Gründe dafür werden kennen gelernt haben, und bitte ich ſehr, ſich ſo lange damit zu gedulden. Eben ſo werden wir auch noch zeitig genug zu den harmoniſchen Verhältniſſen des Mollgeſchlechts gelangen, und was die Modulation in demſelben betrifft, iſt die Abweichung wahrlich nicht ſehr groß, wenigſtens durchaus nicht weſentlich, die ſie von der in dem Durgeſchlechte macht. Wo wir in der Durmodulation zu einer Molltonart gelangten, nämlich indem wir die Terz des Dreiklangs zur Dominante wählten, gelangen wir umgekehrt

in der Mollmodulation zu einer Durtonart, nur iſt dieſe nicht die parallele, ſondern die harmoniſch nächſte Durtonart. Wenn wir von C-Dur z. B. durch die Terz nach A-Moll gelangten, ſo kommen wir von C-Moll durch die Terz nach As-Dur, und nehmen wir die Octave zur Dominante, ſo kommen wir von C-Moll nach F-Moll; durch die Quinte bleiben wir eben ſowohl in der Molltonart, wo wir ſind, als in der Durtonart:

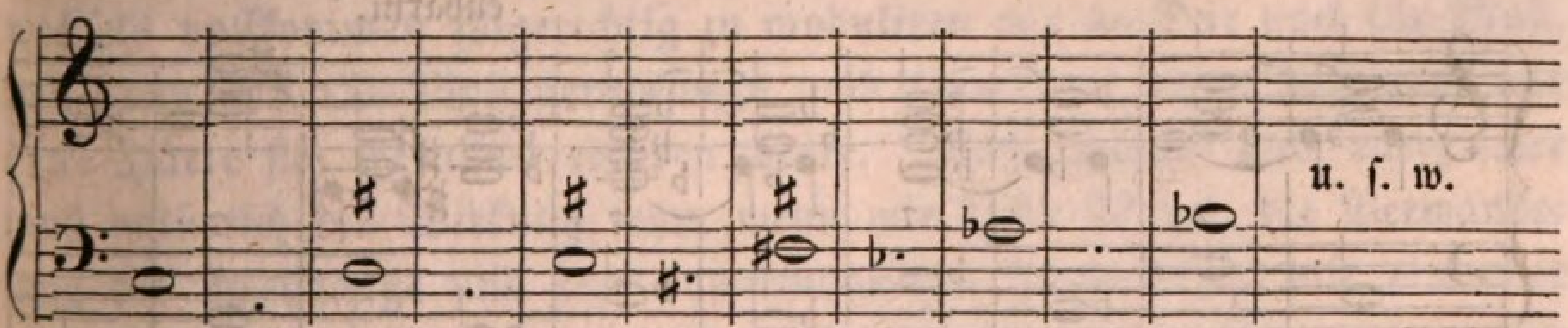


Das der einzige Unterſchied hier zwiſchen Dur und Moll. Daß der modulirende Dominantenaccord ſtets ein Duraccord ſeyn muß, wiſſen Sie und habe ich auch ſchon mehrfach bemerkt, denn wo wäre ſonſt der Leitton, die überleitende große Septime der Tonica, welche zur Dominante immer eine große Terz bildet, die der charakteriſtiſche Ton des Durgeſchlechts iſt?

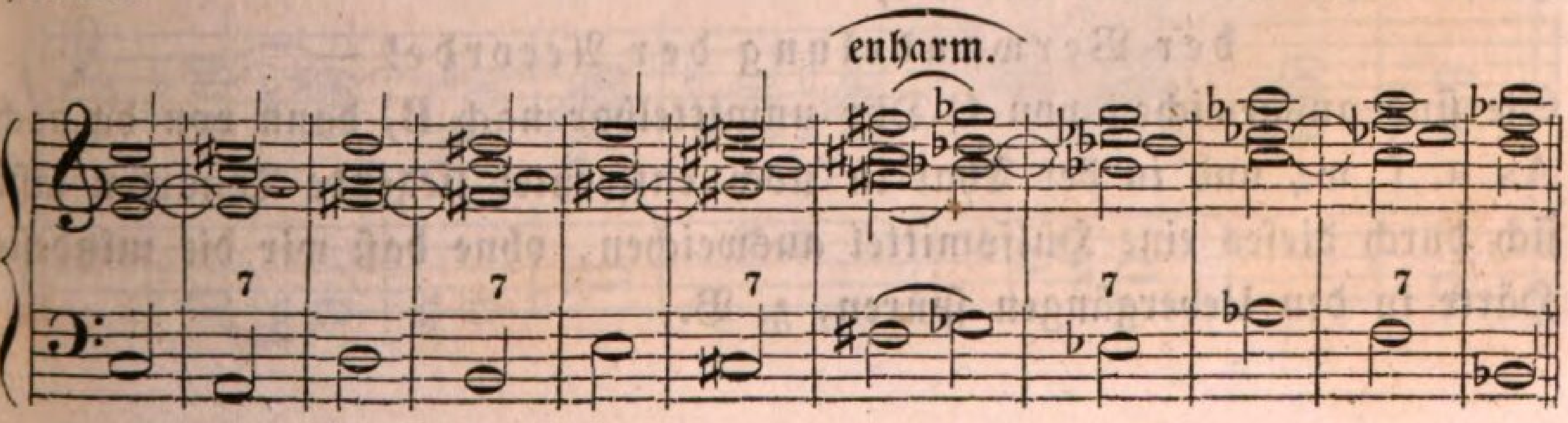
Wichtiger iſt der Einwurf, daß kein Componiſt gezwungen werden und gezwungen ſeyn kann, in ſeinen Tondichtungen bei jenen fünf natürlichſten und am nächſten liegenden Ausweichungen ſtehen zu bleiben, vielmehr oft Fälle vorkommen können, wo die Situation geradezu ihm gebietet, von einer Tonart ſo ſchnell als möglich in eine weit entfernte überzugehen, denn in der That wäre eine ſolche Beſchränkung nicht allein aller Freiheit im künſtleriſchen Schaffen zuwider, ſondern wären uns auch offenbar die Hände gebunden, Gefühlszuſtände durch die Muſik zu ſchildern, die nur in irgend einem Contraſte zu einander ſtehen, und ſomit Schönheiten in unſer Tonwerk zu legen, die nicht ſelten doch von ſo energiſcher Wirkung ſind und ſeyn können auf den Hörer, während die Muſik, von anderer Seite betrachtet, Nichts iſt und ſeyn ſoll, als die Offenbarerin, die wirkſamſte Verklärerin alles Innern, und — nebenbei bemerkt — die Tonarten gerade hiezu eines der reichſten und kräftigſten Mittel bieten, da jedes Gefühl, jede Regung der Seele nicht allein ihren eigenthümlichen Rhythmus und ihr eigenthümliches Tempo, ſondern auch ihren ganz eigenthümlichen Charakter hat, der ihr Ton oder ihre Tonart heißt. Es entſteht demnach die Frage, wie vermögen wir, bei der erkannten Nothwendigkeit eines innern Zuſammenhanges zwiſchen den auf einander folgenden Harmonien, oder, mit anderen Worten, bei der Nothwendigkeit einer ſogenannten harmoniſchen Verwandtſchaft unter den in

einer Reihe neben einander ſtehenden Accorden, — wie vermögen wir dabei überzugehen aus einer Tonart in eine andere, mehr oder weniger entfernte oder harmoniſch fremde? — Fürchten Sie auch jetzt nicht, daß ſich unſrer Unterſuchung große Schwierigkeiten in den Weg ſtellen. Die Frage klingt ſchwer, aber ihre Antwort iſt's wahrlich nicht. Halten Sie ſich nur an dem feſt, was ich bereits Ihnen über unſern Gegenſtand, die Modulation, überhaupt heute darbrachte, und dann folgen Sie mir Schritt vor Schritt auf dem Wege, den ich einſchlage, und — ich hoffe es wenigſtens — Sie ſelbſt werden überraſcht ſeyn, wie bald und bequem wir zum Ziele gelangen.

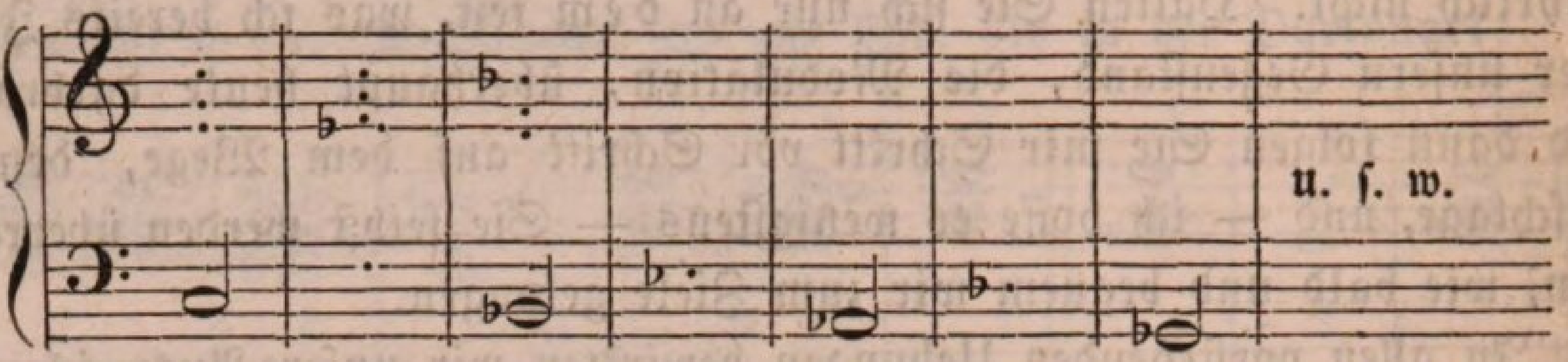
In allen vorſtehenden Uebungen bewirkten wir unſere Ausweichungen durch die Mittel, die von der Dominante uns dargeboten werden, d. h. wir beſtimmten die Dominante und dann mußten wir natürlich auch zu derjenigen Tonart moduliren, der ſie angehört; jetzt beſtimmen Sie einmal, nicht die Dominante, ſondern die Tonart, welche es nun auch ſey, zu welcher ich moduliren ſoll, nämlich von C-Dur aus, das uns fortwährend zum erſten Standpunkte dienen mag. Sie weigern ſich; nun ſo erlauben Sie, daß ich ſelbſt es thue. Aus unſrer vierten Lection, wo wir von den Quinten- und Octavenfolgen handelten, erinnern Sie, daß Secundenſchritte des Baſſes, geſchehen ſie nun auf- oder abwärts, zu den allergrellſten Harmonien führen, daher auch Octaven und Quinten darin entſtehen, die durchaus verboten ſind: ich will den Baß einmal ſolche Schritte thun laſſen, doch dabei immer einen Takt leer behalten für den modulirenden Dominantenaccord, der zu der Tonart führt, zu welcher der Schritt geſchieht; zunächſt aufwärts:



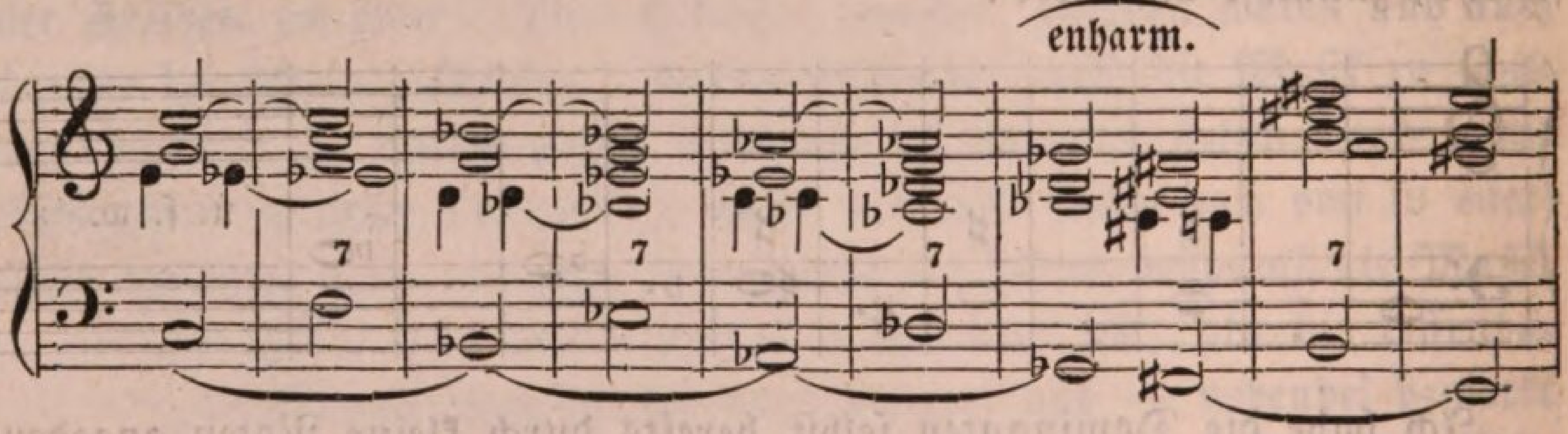
Ich habe die Dominanten ſelbſt bereits durch kleine Noten angedeutet, jetzt fügen Sie die Accorde und nöthigen Septimen hinzu; Sie erhalten:



Können auf dieſe Weiſe ſolche Schritte geſchehen? — Ja wohl! — Aber findet auch eine harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen den Accorden ſtatt? — Allerdings. Auf dem Accorde **Fis** habe ich, um der bequemeren Schreibweiſe willen, wieder einen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten laſſen. Nun jedoch auch abwärts die Secundenſchritte des Baſſes:



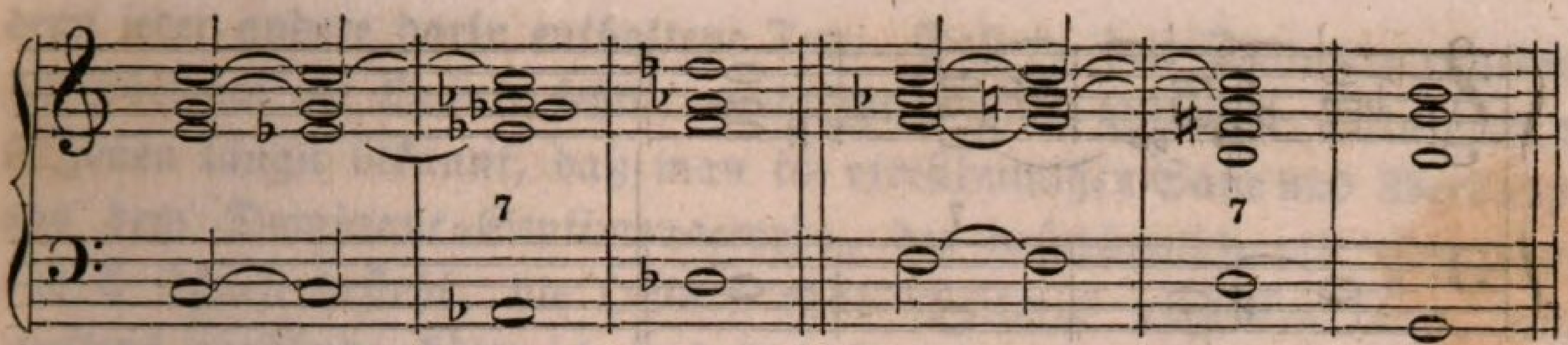
Indem Sie die Accorde dazu zu ſetzen anfangen und den Raum für die Dominantenaccorde ausfüllen wollen, ſtoßen Sie ſogleich auf eine Schwierigkeit; Sie halten inne; warum? — es findet nicht die gehörige harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen dem Dominanten= und dem vorhergehenden Accorde ſtatt, ſagen Sie, denn es ſind nicht zwei gleiche Töne darin enthalten; der Dominantenaccord über **F** mit der Septime **es** könne wohl auf **C**-Moll, aber nicht wie hier auf **C**-Dur folgen. Nun ſo verwandeln Sie doch das **C**-Dur in **C**-Moll; wir haben ja erfahren, daß dies jederzeit geſchehen kann und darf, wie umgekehrt auf einen Molldreiklang den Durdreiklang deſſelben Grundtones folgen zu laſſen; oder laſſen Sie doch nur ganz einfach diejenige Stimme, welche die Terz hat, erſt die große und dann die kleine Terz anſchlagen, denn das iſt ja doch nur der einzige Unterſchied zwiſchen dem Dur= und Moll=Accorde; es wird gehen:

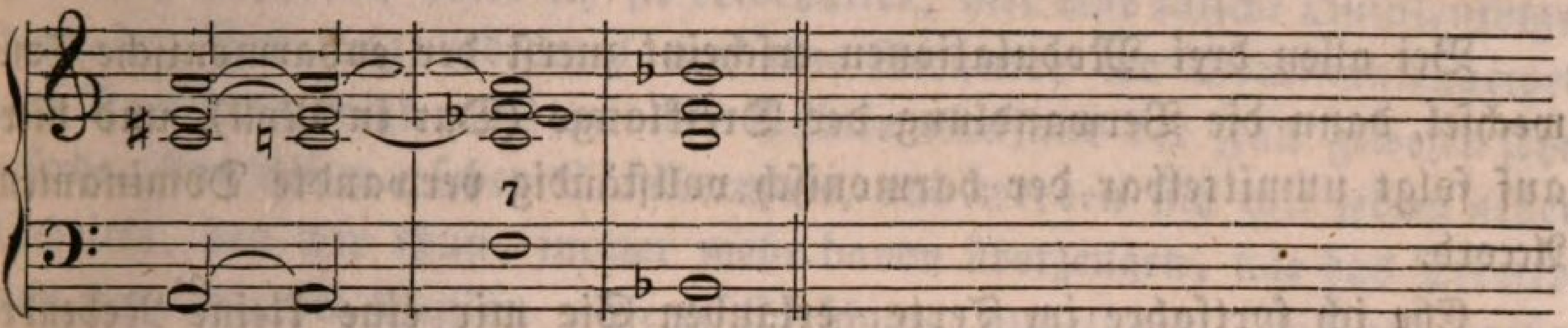


Richtig! und welchen ungemein großen Schritt haben Sie gemacht mit Hülfe dieſes nur einen Mittels,

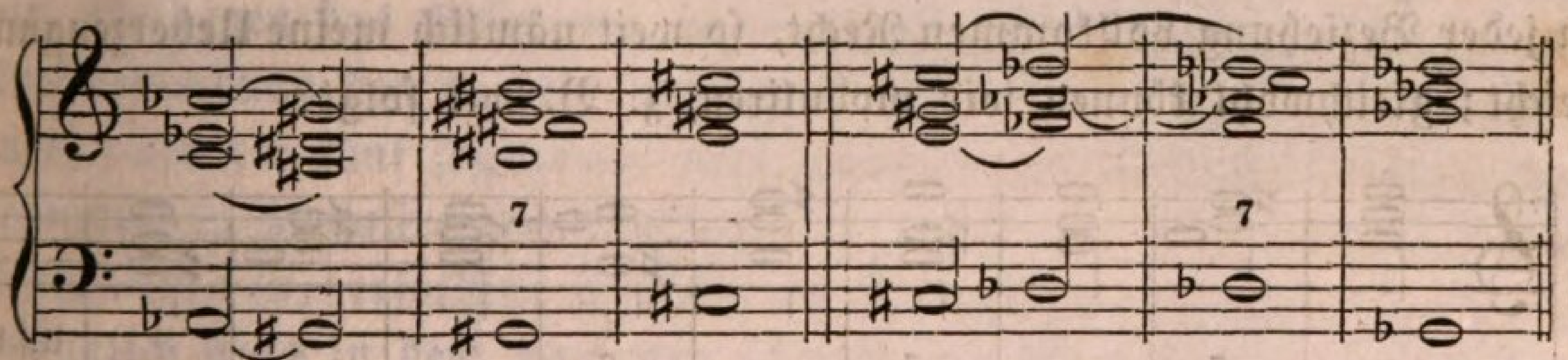
der Verwandelung der Accorde! —

Sie ſind ausgewichen von **C**-Dur unmittelbar nach **B**, dann von da nach **As** u. ſ. w., und in der That in noch entfernter liegende Tonarten läßt ſich durch dieſes eine Hülfsmittel ausweichen, ohne daß wir die mindeſte Härte in den Uebergängen ſpüren, z. B.

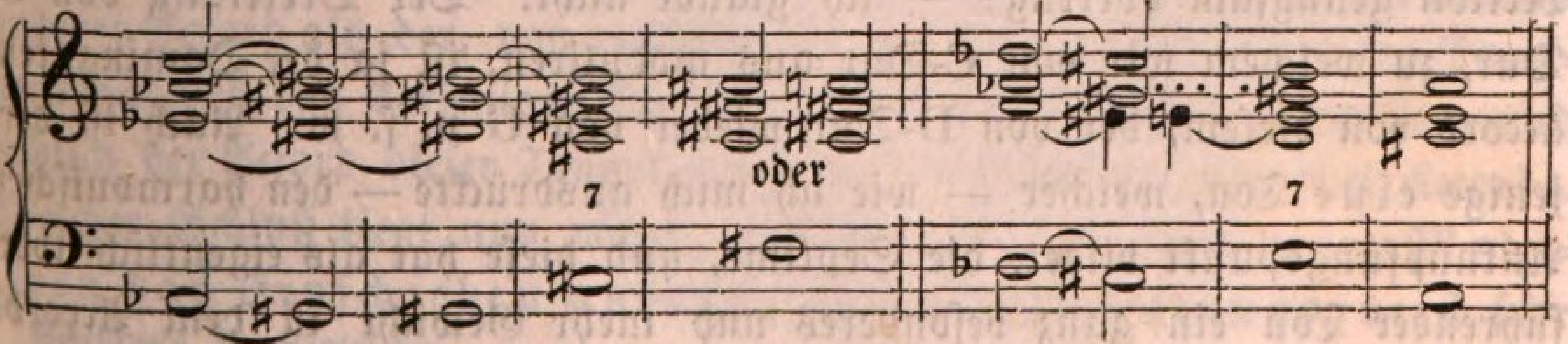


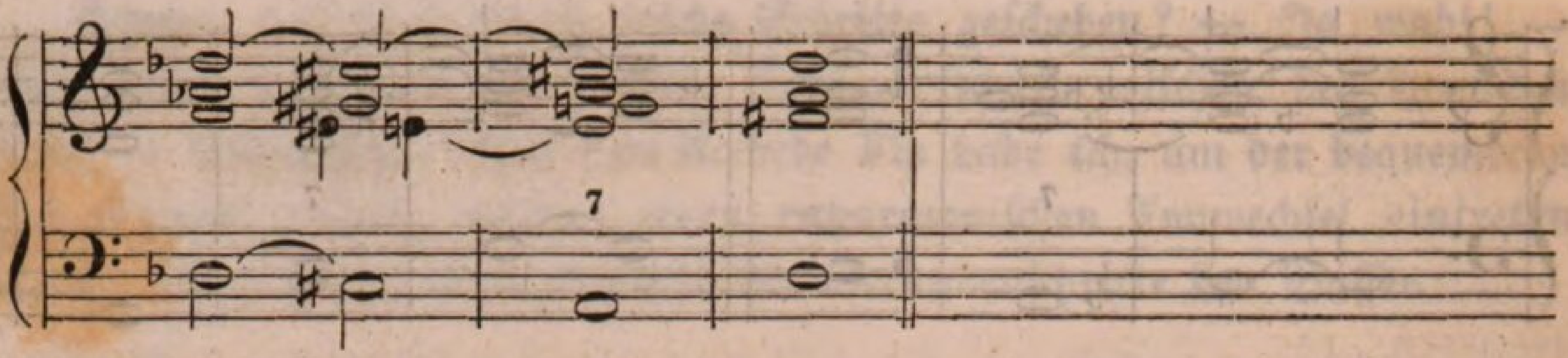


Prüfen wir nun auch den enharmoniſchen Tonwechſel, von dem ich in voriger Stunde bereits bemerkte, daß er ſehr geeignet ſey, den Uebergang aus einer Tonart in eine entfernter liegende zu erleichtern und abzukürzen, was in dieſer Beziehung wohl durch ihn ſich gewinnen läßt. Ich darf Sie zum Voraus verſichern, gar Vieles, Großes, und folgende wenige Beiſpiele mögen es beſtätigen:



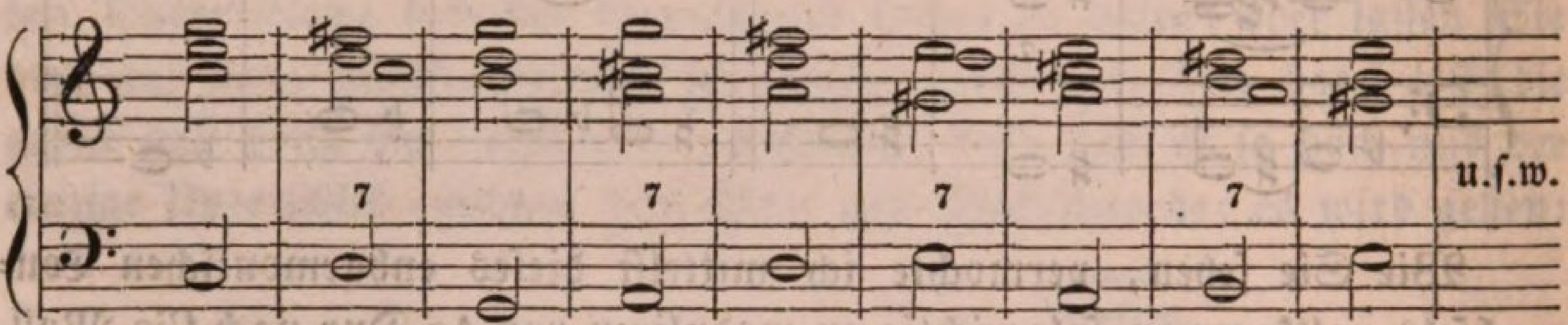
Wie Sie ſehen, vermochte ich mittelſt dieſes enharmoniſchen Tonwechſels vollkommen folgerichtig zu moduliren von As-Dur nach Cis-Moll, und dann von Cis-Moll geradewegs nach Ges-Dur, ohne daß auch nur eine Härte ſich irgendwo ergeben hätte. Noch größer und energiſcher muß natürlich die Wirkung ſeyn, wenn wir beide Mittel, die Verwandelung der Dreiklänge und den enharmoniſchen Tonwechſel, mit einander verbinden. Da wird es uns zum Beiſpiel ganz leicht, überzugehen von As-Dur nach Fis-Dur oder Fis-Moll, von Des-Dur nach A-Dur oder D-Dur u. ſ. w.:





Bei allen drei Modulationen erſcheint zuerſt der enharmoniſche Tonwechſel, dann die Verwandlung des Dreiklangs (Dur in Moll), und hierauf folgt unmittelbar der harmoniſch vollſtändig verwandte Dominanten-Accord.

Ehe ich fortfahre im Texte, erlauben Sie mir eine kleine Nebenbemerkung. In allen bisher aufgeführten Beiſpielen hielt ich ſtreng auf das Vorhandenſeyn einer harmoniſchen Verwandtſchaft unter den Accorden, und verſtand darunter die Exiſtenz zweier Töne in einem Accorde, die auch in dem vorhergehenden bereits enthalten waren. Ausgenommen davon blieb nur der Dreiklang über der Tonica, zu welchem wir modulirten, denn zwiſchen dieſem und dem vorausgehenden Dominantenaccorde beſteht an und für ſich ſchon eine nothwendige Folge. Ich hatte dabei in jeder Beziehung vollkommen Recht, ſo weit nämlich meine Ueberzeugung reicht; gleichwohl können wir moduliren, z. B. wie folgt:



wo zwiſchen den verſchiedenen Accorden immer nur ein Ton höchſtens den harmoniſchen Verknüpfungspunkt bildet. Wie erklären wir uns das? — Betrachten Sie nur die Harmonien genau, welche mittelſt eines modulirenden Dominantenaccordes näher an einander gerückt werden ſollen: ſie ſtehen ſich auch ohne dieſen ſchon nah genug, indem ſie ihre ganze Natur gleichſam aus einem Urſprunge herleiten. Müßte ich Ihnen wirklich noch einmal erklären, was ich Ihnen bereits in unſerer erſten und zweiten Lection genugſam vortrug? — ich glaube nicht. Der Dreiklang von G-Dur, zu welchem wir von C-Dur aus moduliren, iſt ja der Dominantenaccord von dieſem, der von D-Dur wieder von G u. ſ. w. Auch iſt derjenige eine Ton, welcher — wie ich mich ausdrückte — den harmoniſchen Anknüpfungspunkt bildet, die Septime, und dieſe hat als eigentlich überführender Ton ein ganz beſonderes und mehr Gewicht in dem Accorde

denn jeder andere darin enthaltene Ton. Daß in den Dominantenaccorden jedesmal die Quinte fehlt, wird Ihnen nicht auffallen, denn einmal iſt Ihnen längſt bekannt, daß man im vierſtimmigen Satze und überhaupt aus dem Dominant-Septimenaccorde, der urſprünglich mit Grundbaß aus 5 Tönen beſteht, die Quinte ohne Weiteres weglaſſen kann, und zweitens entſtände, hätte ich ſie beibehalten, hier eine falſche Quintenfolge, denn der Baß ſteigt jedesmal um eine Secunde, wo Dominantenaccord auf Dreiklang folgt, was mit der Quinte ebenfalls der Fall geweſen ſeyn würde. Aus Allem erſehen Sie abermals, und werden ſich mit jedem neuen Schritte, den wir thun, immer mehr davon überzeugen, wie das Princip, von dem wir bei Beginn unſerer Forſchung ausgingen, wie ein rother Lebensfaden gleichſam das ganze große Gebäude, das wir aufzuſtellen verſuchen, durchzieht; und kehren wir nun nach dieſer kurzen Abſchweifung, die ich, um mich vor mehr ſtörenden und aufhaltenden Einwürfen zu bewahren, für nothwendig hielt, ſofort wieder zu unſerem Hauptgegenſtande zurück.

Verwandlung der Dreiklänge, d. h. Dur in Moll und Moll in Dur, und enharmoniſcher Tonwechſel waren bisher die Mittel, vermöge welcher wir, um gegen das Geſetz der harmoniſchen Verwandtſchaft in der Aneinanderreihung der Accorde nicht zu fehlen, von einer Tonart auch in andere als die fünf ſogenannt natürlichen, und ſelbſt in ſehr entfernt liegende, zu moduliren vermochten. Wie und von welcher Seite wir die Mittel anſehen, erfordern ſie ſtets ein Einſchieben von Accorden, die urſprünglich nicht zu dem einfachen Proceß der Modulation oder Ausweichung gehören. Wenn ich von C-Dur nach Des-Dur modulirte, und, um zwiſchen dem Dreiklange von C-Dur und dem Dominantenaccorde von Des eine harmoniſche Verwandtſchaft zu Stande zu bringen, den Dreiklang von C-Dur in den von C-Moll verwandelte, ſo mußte ich doch dieſen C-Molldreiklang einſchieben, oder mußte ihn doch, wenn ich vielleicht blos die kleine Terz nachſchlagen ließ, als eingeſchoben denken? — So iſt es auch mit dem enharmoniſchen Tonwechſel: wenn ich von Ges-Dur nach H-Dur modulire, und zu dem Zwecke den Dreiklang von Ges-Dur in den von Fis-Dur verwandele, ſo habe ich doch dieſen Fis-Durdreiklang eingeſchoben? — denn zum Modulationsproceſſe an und für ſich gehört kein anderer Accord als der, von welchem der Schritt geſchieht, dann der Dominantenaccord von derjenigen Tonart, zu welcher wir ſchreiten wollen, und endlich der Accord dieſer Tonart ſelbſt, alſo in Summa nur drei Accorde. Welcher Schluß liegt nun näher, als daß überhaupt beim Moduliren das Einſchieben anderer, zum Modulationsproceß für

ſich nicht eigentlich gehöriger, Accorde erlaubt iſt, und dann, wenn wir zu einer Tonart ausweichen wollen, die von derjenigen, in welcher wir uns bereits befinden, ſo weit entfernt liegt, daß wir ſelbſt mit Hülfe jener Verwandlung der Accorde und des enharmoniſchen Tonwechſels nicht dahin zu gelangen vermögen, daß alsdann

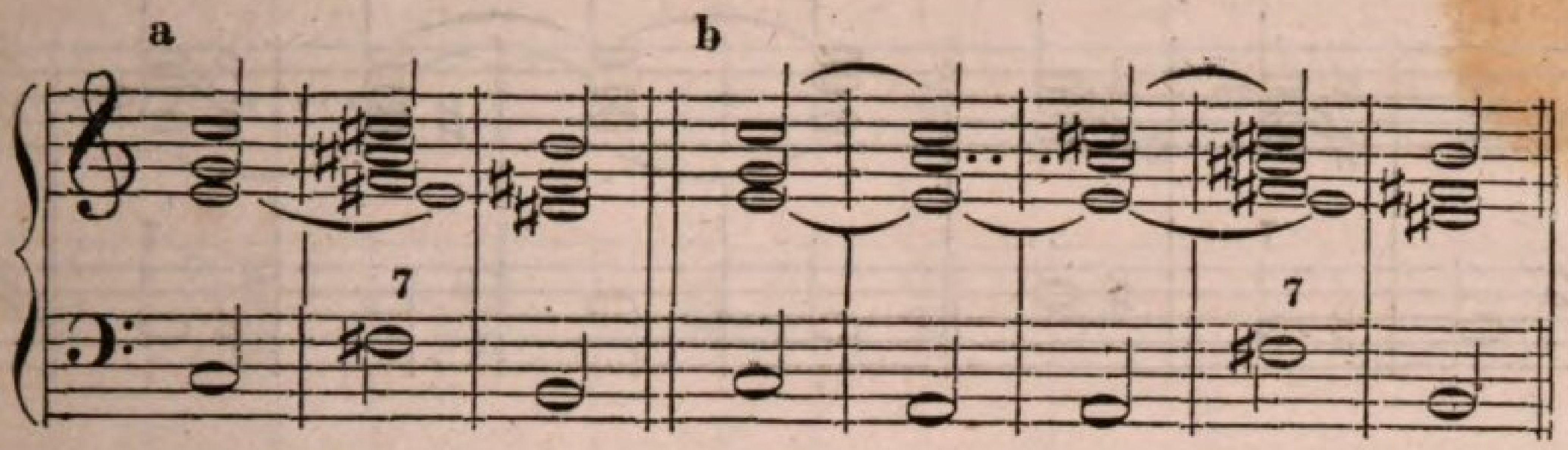
auch das Einſchieben noch anderer Accorde, welche die harmoniſch richtige Ueberkunft endlich möglich machen, erlaubt ſeyn muß,

denn gelangen müſſen wir können von jeder beliebigen Tonart zu irgend welcher andern, ohne auch nur das kleinſte unter den Geſetzen des harmoniſchen Satzes zu verletzen, ſonſt wäre, ungeachtet aller bereits gewonnenen Freiheit, der künſtleriſche Geiſt doch wieder hier in Feſſeln gelegt, die er ſchlechterdings nicht duldet. Aber jener Schluß iſt auch vollkommen logiſch richtig, und es frägt ſich nun blos, wie finden wir, oder wo liegen die Accorde, die ſich zum Zwecke der Modulation, und um eine harmoniſche Verwandtſchaft in deren Accordenreihe zu Stande zu bringen, hier einſchieben laſſen? — Ich verweiſe Sie abermals zurück auf den allererſten Urſprung und das natürlichſte Verhältniß der Harmonie, und frage Sie, wie weit lagen die Accorde von einander entfernt, unter denen ohne alle Modulation bereits ein harmoniſcher Zuſammenhang beſtand? — Antworten Sie mir auf dieſe Frage und Sie haben zugleich geantwortet auf jene. Dieſe Accorde lagen von einander entfernt wechſelsweiſe um eine kleine und große Terz; alſo —

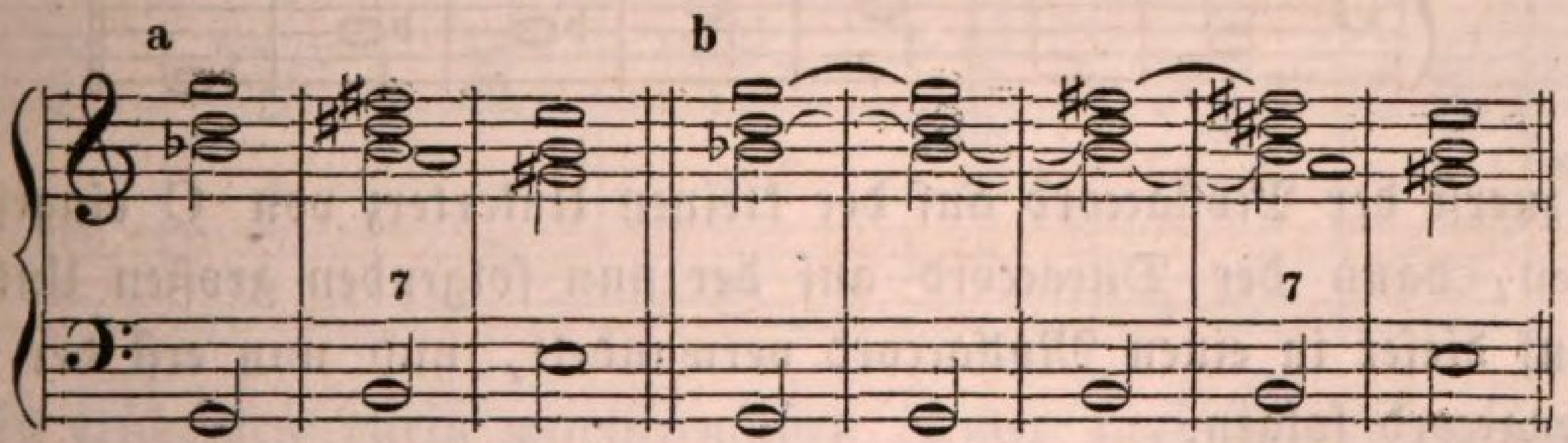
die Accorde, welche bei der Modulation um der richtigen harmoniſchen Verbindung willen noch eingeſchoben werden müſſen, wenn die Tonart, zu welcher wir ausweichen wollen, ſo weit entfernt liegt, daß wir ſelbſt mittelſt der bekannten Verwandlung der Dreiklänge und des enharmoniſchen Tonwechſels nicht dahin zu gelangen vermögen, — dieſe Accorde liegen allemal entweder auf der kleinen oder großen Ober-, oder auf der kleinen oder großen Unterterz desjenigen Grundtones, von welchem wir ausgehen.

Erläutern wir die Sache ſogleich an einem Beiſpiele, in welchem wir moduliren von C-Dur nach H-Dur. Der einfache Proceß des Uebergangs iſt wie bei a; hier findet auch zwiſchen dem Dreiklange von **C** und dem Dominantenaccorde über **Fis** in dem e einige Verwandtſchaft ſtatt, doch liegt H-Dur als Tonart zu weit entfernt, als daß dieſe halbe Verwandtſchaft hier, wo gar keine weitere innere ſich vorfindet, ausreichen könnte; und

halten Sie nun dagegen den Uebergang, wie er unter b geſchieht; um wie viel gefälliger und mit welch' ungleich kräftigerer und ſchönerer Wirkung geſtaltet er ſich hier! —



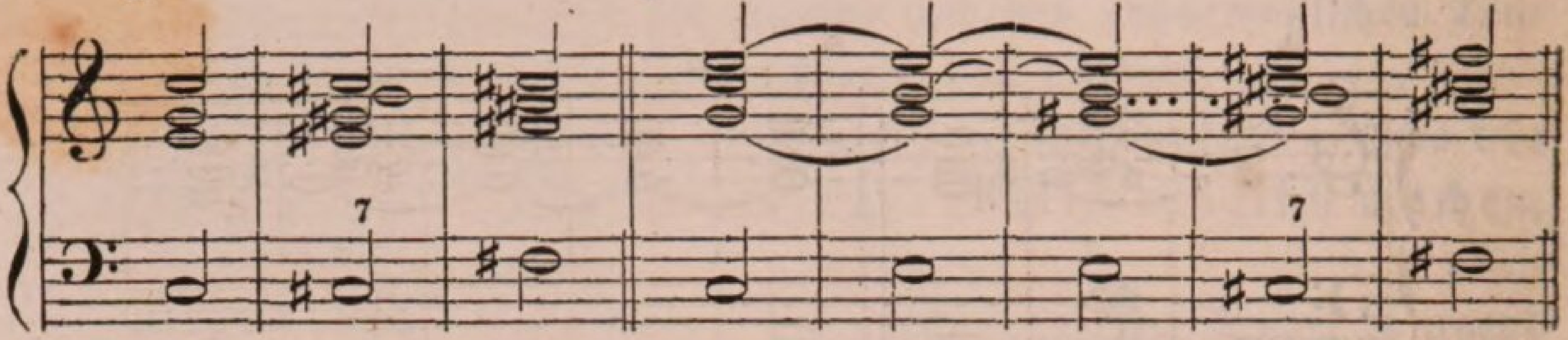
Der zunächſt eingeſchobene Accord iſt der von A-Moll, alſo der Accord auf der kleinen Unterterz von C; A-Dur konnte ich deshalb nicht ſogleich nehmen, weil dieſer Accord nicht mit dem über C verwandt geweſen ſeyn würde; der Dreiklang von A-Moll war aber auch noch nicht vollſtändig verwandt mit dem Dominantenaccorde, und ich mußte ihn daher zuvor noch in einen Durdreiklang umgeſtalten, oder — mit anderen Worten — auch noch den Accord von A-Dur einſchieben. Ein anderes Beiſpiel, die Modulation von G-Moll nach E-Dur. Der eigentliche Proceß iſt wie bei a; um nun eine harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen dem Dreiklange von G-Moll und dem Dominantenaccorde über H zu bewirken, ſchiebe ich, wie aus b zu erſehen, zunächſt den Durdreiklang von G ein oder verwandle Moll in Dur, und nehme dann noch, weil immer noch keine vollkommene Verwandtſchaft ſtattfindet, den Dreiklang auf der großen Oberterz von G zu Hülfe, natürlich den Molldreiklang, weil ſonſt doch der Zweck verfehlt wäre, und der Uebergang iſt fertig, mit der vollſtändigſten harmoniſchen Richtigkeit:



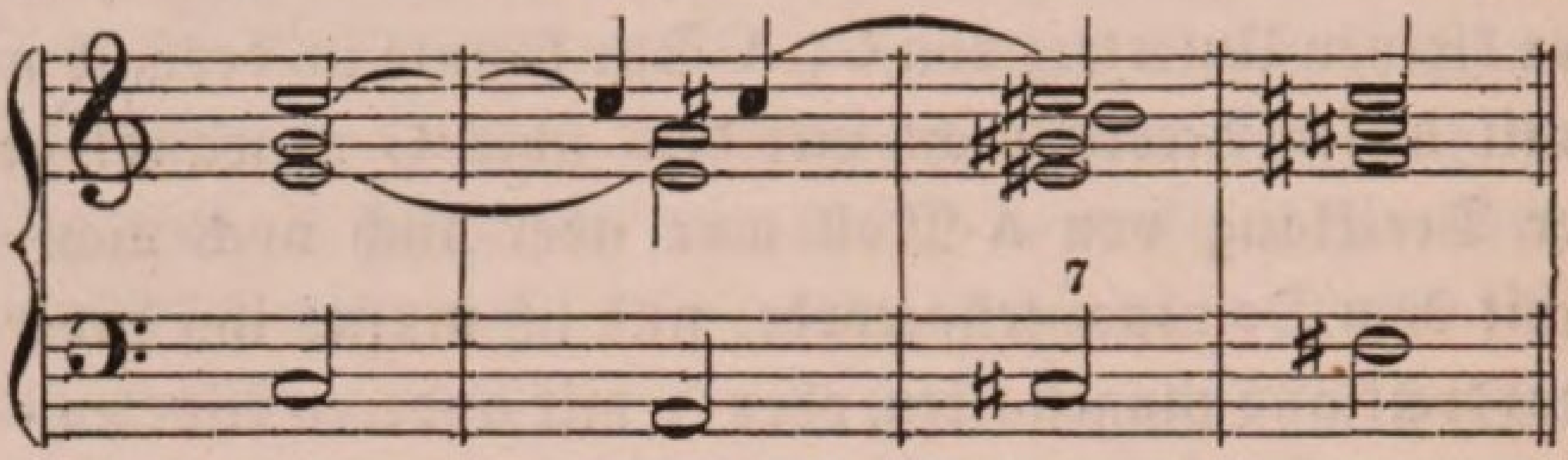
Und nun wollen wir den allerentfernteſten Modulationsſchritt machen, d. h. in die erhöhete Quarte, oder — was daſſelbe iſt — in die erniedrigte Quinte, alſo ausweichen z. B. von C-Dur nach Fis- oder Ges-Dur. Der einfache Proceß iſt wiederum wie bei a; Sie ſehen, daß auch nicht die mindeſte Verwandtſchaft zwiſchen den Accorden ſtattfindet; wie wollen wir dieſe herbeiführen? — wir ſchieben den Accord auf der großen Oberterz von C ein, und zwar den Mollaccord, denn der Durdreiklang von E wäre

mit C nicht verwandt; dann verwandeln wir den Molldreiklang in einen Durdreiklang, und — der Zweck iſt erreicht, wie ſich aus b ergiebt:

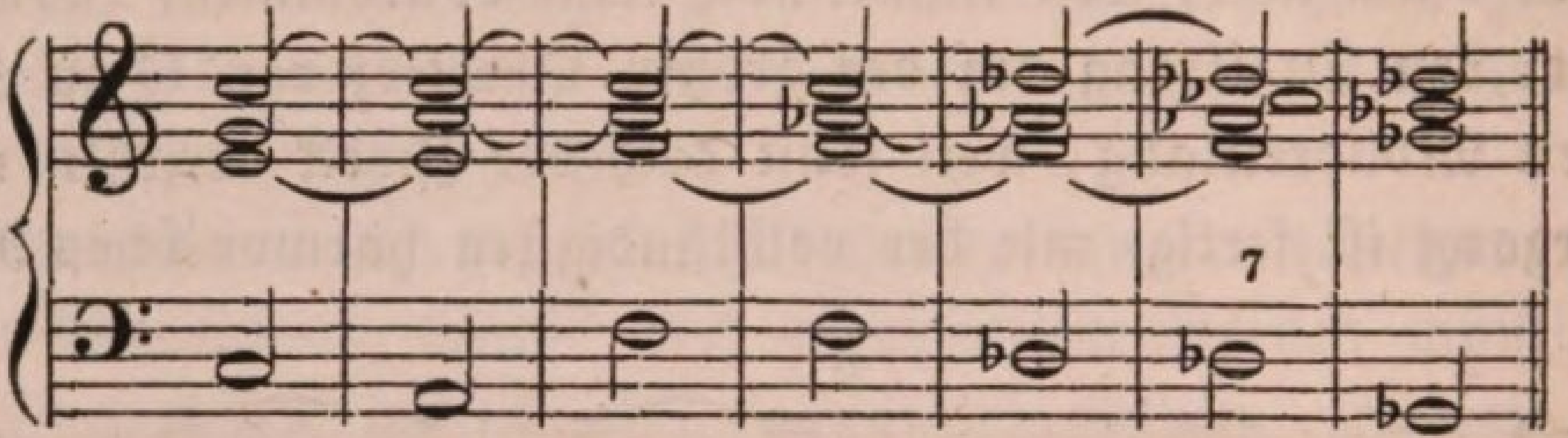
a b



Uebrigens kann der Uebergang auch auf folgende Weiſe geſchehen:

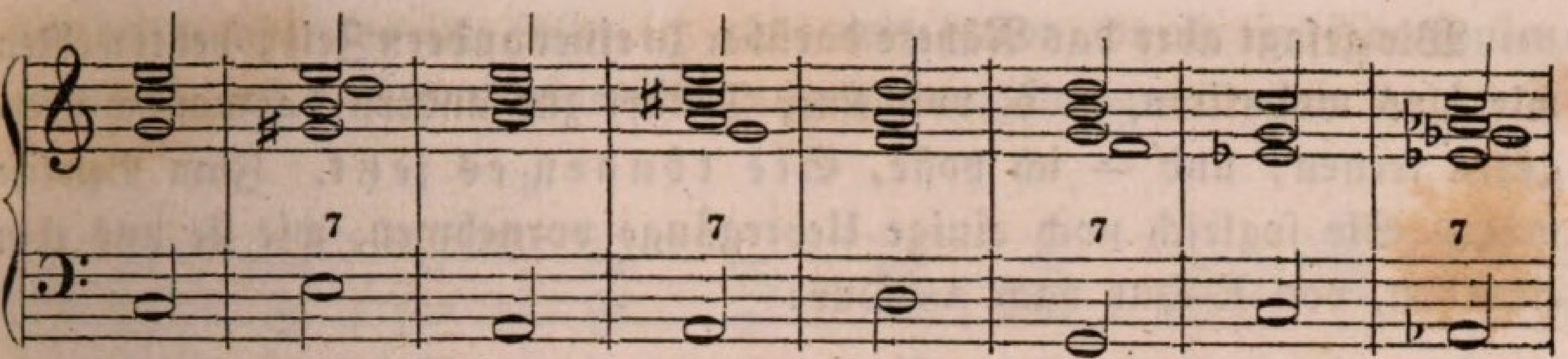


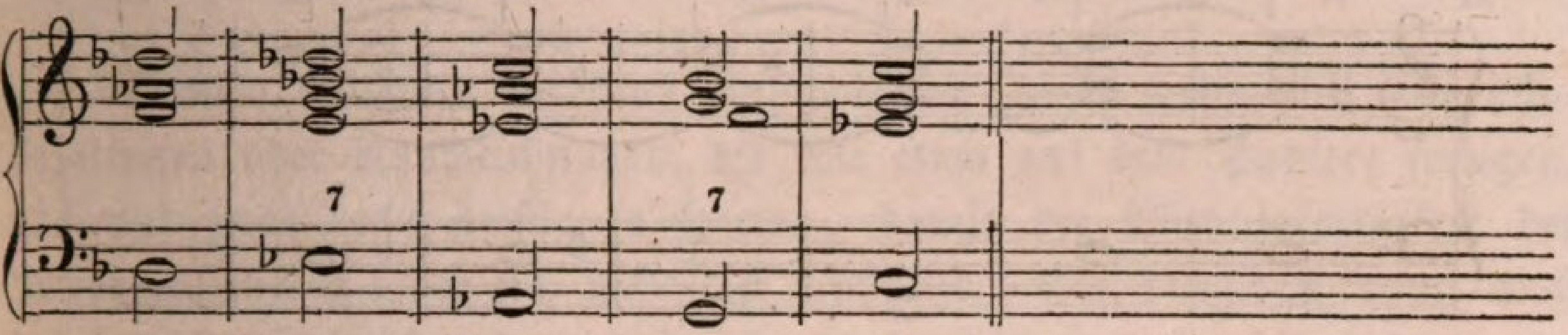
denn das eingeſchobene A-Dur iſt dadurch hinlänglich mit dem folgenden Dominantenaccorde verwandt, weil es die Paralleltonart von Fis-Moll iſt. Das Fis-Dur als Ges-Dur genommen müßte die Modulation folgendermaßen geſchehen:



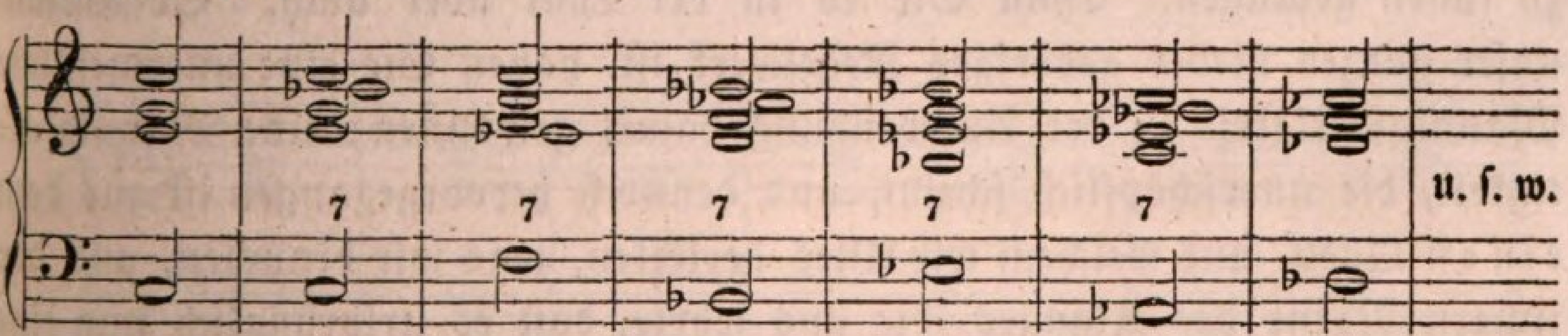
alſo zuerſt der Mollaccord auf der kleinen Unterterz von C eingeſchoben werden, dann der Duraccord auf der nun folgenden großen Unterterz, hierauf dieſer in einen Mollaccord verwandelt, und nun erſt der Dominantenaccord folgen.

Ausdrücklich muß ich noch bemerken, daß, wenn man nach irgend einer neuen Tonart übergegangen iſt, man ſich nunmehr als in derſelben Lage befindlich anſehen kann, in welcher man war, wie man die Modulation überhaupt anfing. Wir können daher, wenn wir bei einer Tonart angelangt ſind, dieſe zugleich auch als den Anfangspunkt einer neuen Modulation betrachten, und z. B. eine Accordenreihe aufſtellen, wie dieſe:

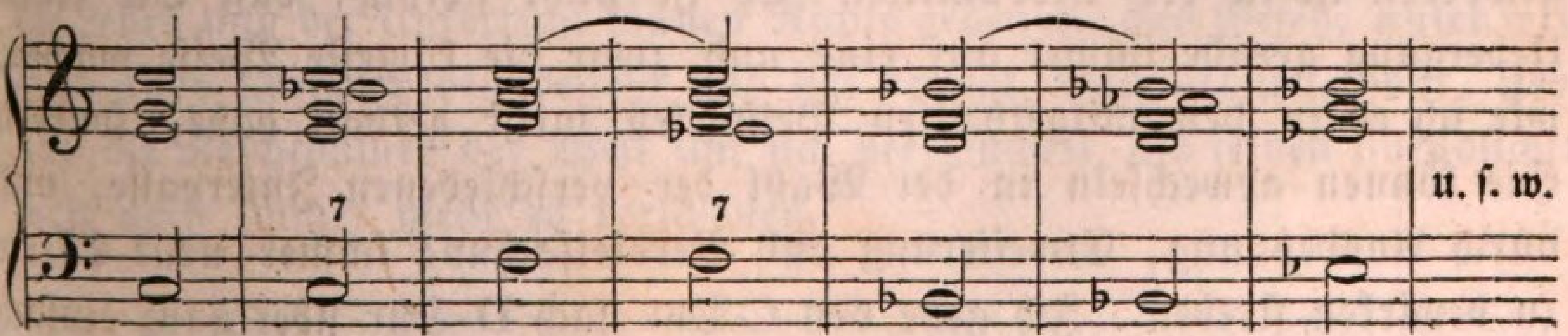




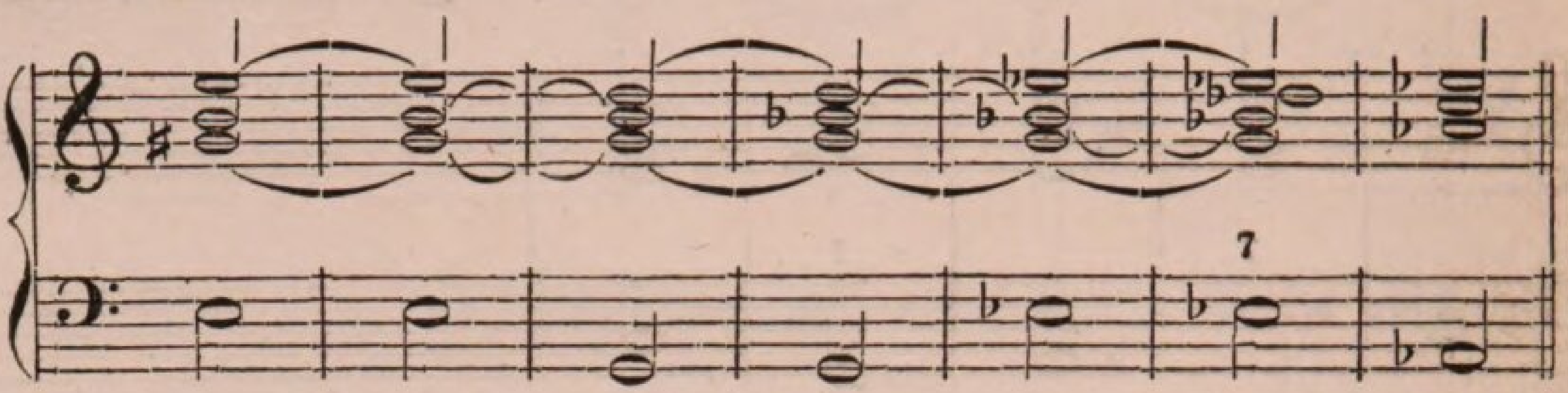
Erklären mögen Sie ſich die Folge, Takt vor Takt, ſelbſt; Sie werden ſich dabei Alles, was wir heute gehabt haben, noch einmal, und zwar ganz der Reihe nach, in's Gedächtniß zurückrufen. Nur das Eine füge ich in der Beziehung zu, daß im vorletzten Takte der Dominantenaccord über G deshalb wohl unmittelbar auf den Dreiklang von As-Dur als modulirender Accord folgen durfte, weil die Tonart, zu welcher er führt (C-Moll), die Paralleltonart von jenem As-Dur iſt. — Durch dieſen Umſtand, daß wir den Accord, zu welchem wir gelangt ſind, zugleich auch wieder als den Anfangsaccord einer neuen Modulation anſehen dürfen, entſtehen eben jene bisweilen vorkommende ganze Reihen von Septimenaccorden, die Sequenzen heißen, und von denen ich Ihnen ſpäter das Nähere und Ausführliche vorzutragen habe, doch auch heute ſchon wenigſtens ein Beiſpiel mittheilen will:



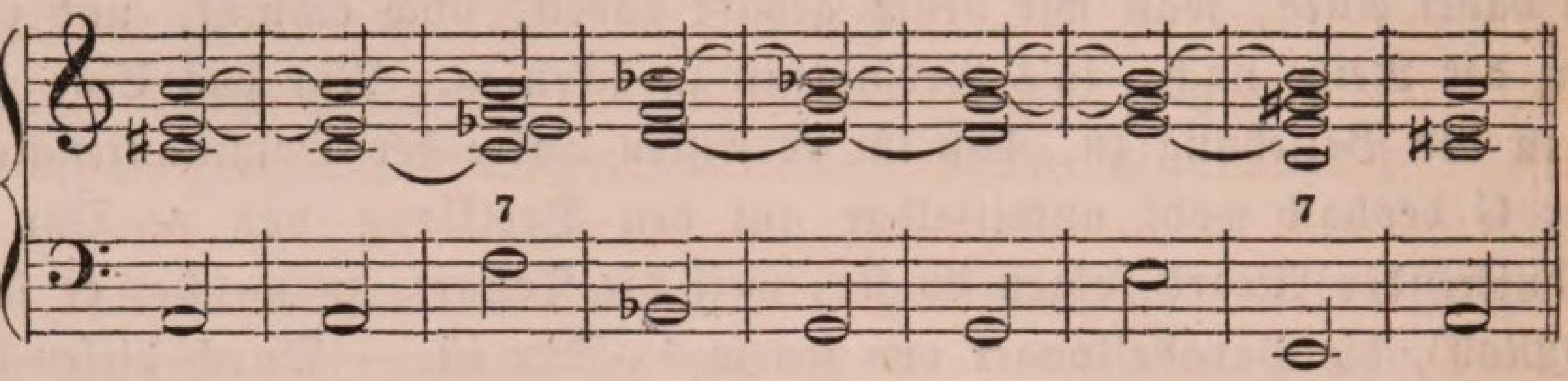
Es erſcheinen darin gewiſſermaßen immer zwei Accorde zuſammengezogen, und der Ausdruck iſt ſo haſtig, als könne man nicht ſchnell genug zu ſeinem Ziel gelangen; denn eigentlich ſollte der Satz lauten:



Wie geſagt aber das Nähere darüber zu einer andern Zeit; heute wollten wir blos moduliren, d. h. von einer Tonart zur andern harmoniſch übergehen lernen, und — ich hoffe, *Sie können es jetzt.* Zum Beweiſe mögen Sie ſogleich noch einige Uebergänge vornehmen, wie ſie uns eben einfallen, von E-Dur nach As-Dur:

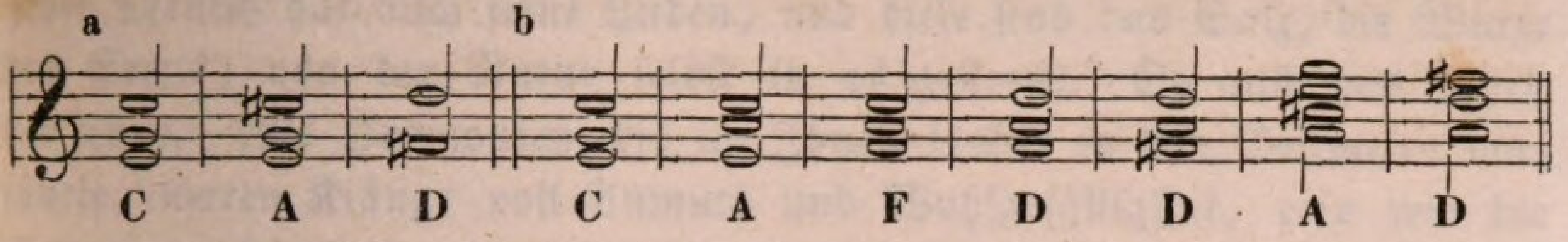


Von A-Dur nach B-Dur und wieder zurück:

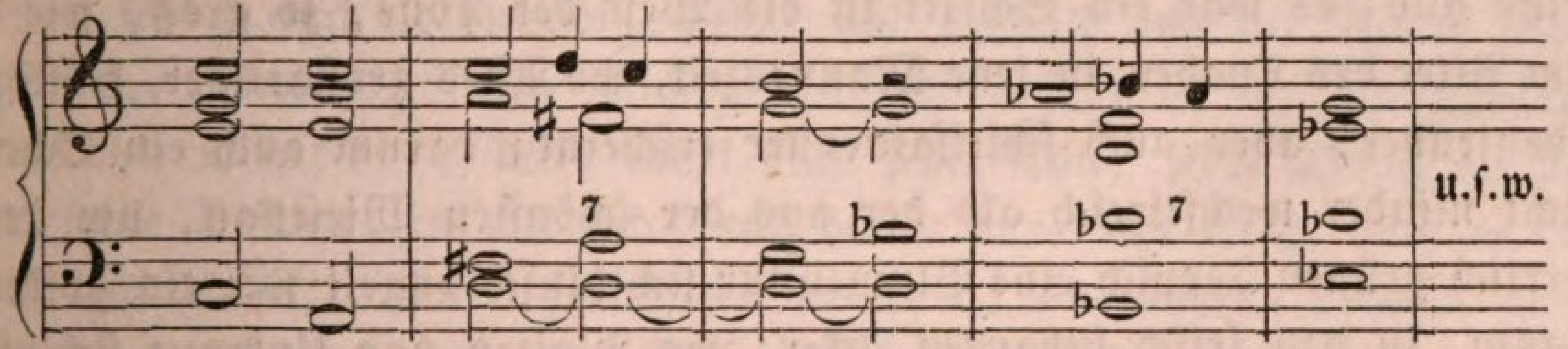


Und iſt Ihnen nun die Sache ſo ſchwer geworden, als Sie fürchteten? — Läßt ſich in Wahrheit nicht die ganze Kunſt der Ausweichung ſo zu ſagen an den Fingern abzählen? — Bedarf ſie wirklich ſo vieles Kopfzerbrechens? — Verſuchen Sie jede Art der Modulation, ſtellen Sie Tonarten einander gegenüber, welche Sie wollen, Sie werden ſicher und bequem zu ihnen gelangen. Thun Sie es in der That aber auch. So einfach unſer ganzes hieher gehöriges Regelwerk iſt, haben Sie eine unermeßliche Mannigfaltigkeit in der Ausweichung damit gewonnen: eine Mannigfaltigkeit, die unerſchöpflich ſcheint, und dennoch hervorgegangen iſt aus dem *einen* Quell, aus welchem wir Alles herleiten, was wir brauchen, aus der innern Natur des Klanges, die uns lehrte, daß es urſprünglich nur eine Leiter von drei Tönen giebt und alle Harmonie beruhen muß auf den drei Poſtamenten, die da heißen Tonica, Dominante und Subdominante. Benutzen Sie nun indeſſen auch die weit ausgedehnte Gewalt, die Ihnen geworden iſt in der Modulation. Es iſt nicht nöthig, daß Sie einen Uebergang gerade immer auf eine und zwar die kürzeſte Weiſe machen, wie ich es in den mitgetheilten Beiſpielen meiſt gethan habe, ſondern Sie können abwechſeln in der Wahl der verſchiedenen Intervalle, und durch Ausdehnung, Erweiterung und Vervielfachung immer neue Effecte zu bewirken ſtreben. Ich gehe von C-Dur nach D-Dur über ganz einfach

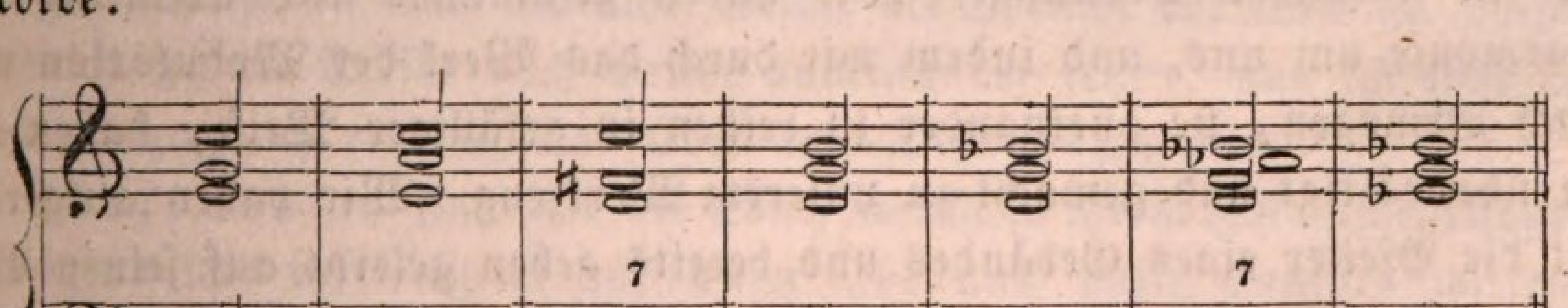
wie bei a, aber warum ſollte ich nicht auch ſuchen, durch eine Harmonienfolge, wie bei b, irgend eine Wirkung hervorzubringen? —



Variatio delectat. Endlich empfehle ich Ihnen dringend, alle Modulationen oder Ausweichungen, die Sie etwa auf dem Papiere fertigen, auch und zwar recht fleißig zu ſpielen, damit die Mannigfaltigkeit der Wirkung Ihrem Ohre ſich recht tief einprägt. Sie brauchen dann auch dabei nicht fortwährend und durchgehends die einfachen Accorde anzuſchlagen, ſondern können dieſe zergliedern, figuriren, verzieren, wie Sie es für gut halten und wie es Ihrem Ohre und Gefühle am meiſten zuſagt; die Septimen können nachgeſchlagen, die harmoniſch verwandten Töne durchgehalten u. ſ. w. werden. Die Modulation von C- nach G-Dur z. B. und von da nach Es könnte geſchehen:



ſtatt der einfachen und in ihrer Folge allerdings etwas ſteif klingenden Accorde:



Der Geſchmack, dieſes Kind der Zeit und der Laune des Schickſals, muß da entſcheiden, und Erfahrung und Uebung ihm dabei zu Hülfe kommen; die Lehre und der Unterricht können Nichts geben als das Geſetz, unter welchem alles übrige Leben beſteht und ſich bewegt, regt, athmet, hofft, liebt und die Reichthümer der Welt um ſich verſammelt, um ſeinen unendlichen Reiz noch immer mehr zu verſchönen.

Achte Lection.

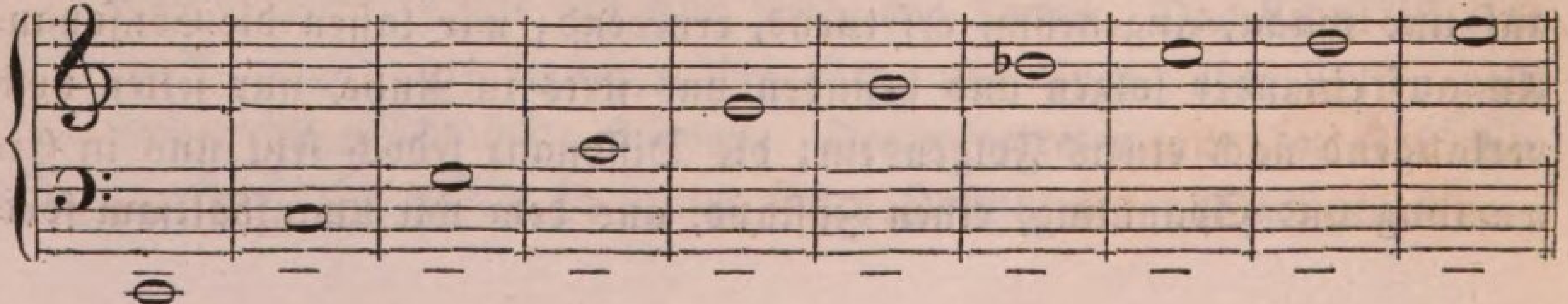
Eintheilung der Harmonie in Con- und Diſſonanzen.

Meine Herren! die Lehre von der Modulation, welche wir in unſrer letzten Unterſuchung wenigſtens ihrem weſentlichſten Inhalte nach beſchloſſen, hat uns um ein Bedeutendes weiter gefördert auf der Reiſe, die wir durch das geſammte Gebiet der muſikaliſchen Harmonie zu thun im Begriffe ſind; es war ein Schritt in die Welt der Töne, ſo groß, wie der vom Alter des Knaben in jene Manneszeit, wo Alles großartiger, kräftiger, bedeutender, aber auch ſchickſalsvoller erſcheint; darum auch ein Schritt, nicht minder wechſelreich als der aus der ſchönſten Wieſenau, um deren herrlich grünen Teppich eine Blumenflur ſich hinſchlängelt wie ein goldener Saum, in den friſch bebauten Acker, wo Waizen und Unkraut ſich mengen in buntem Gemiſch, und nun die Kraft des Mannes ſich erproben ſoll in nützlicher Ordnung. Wir haben geſammelt alle Elemente der Harmonie um uns, und indem wir durch das Werk der Modulation nun auch vermögen, ſie aneinander zu reihen in gefälliger Weiſe, haben wir ſie überwältigt und gemacht zu unſerem Werkzeug. Wir haben aufgerichtet die Pfeiler eines Gebäudes und bereits gehen gelernt auf ſeinen Balken, und wollen nun auch ausfüllen und ausſchmücken das Fachwerk; da werden wir aber noch wegzumeißeln haben manch' ungefälligen Hocker. Wir haben geſäet auf den Acker, den wir ſelbſt pflügten, und wollen nun auch ärndten für das Leben; doch wird ſich da auch keine Diſtel, kein Unkraut mehr miſchen in die Garbe? — Das Leben iſt unſere Welt, aber die Welt iſt auch ein Comödienhaus, wo die Wahrheit nur hervorblühet wie eine glänzende Blume auf dem Felde des Trugs. Das Leben iſt eine Reiſe durch Wieſen und Aecker, über Berg und Thal, über Felſen und durch zauberiſch geſchmückte Gärten. Herausgetreten aus der Zeit der Kindheit, die dahin ſpielte in lauter ſüßen Hoffnungen auf grünen Auen,

giebt die Natur dem Leben Kraft, aber nun auch den Kampf, in welchem es vermag ſie zu erproben. Es giebt kein Leben voll lauter Freuden; ein jeder Menſch hat auch ſeine Leiden, und dieſe ſind das Salz, die Würze des Seyns, von der Natur ſelbſt in es geſtreut. So auch das Leben der Töne. Alle Harmonien, die ich Ihnen bisher in den Beiſpielen vorführte, waren Klänge voll Anmuth und Wohlgefälligkeit, rein wie die Sonne am Himmel; es waren die Kinderjahre, die wir verlebten in dem Leben, die Wieſenauen der Tonwelt, auf denen wir uns herumtummelten. Jetzt, und durch die Modulation beſonders, zur Kraft des Mannes gereift, werden ſich auch Wolken bisweilen zuſammenziehen über unſerem Haupte und trüben den Himmel, damit nach ihrer Verſcheuchung jedoch auch das Licht deſto kräftiger, heller, ſtrahlender wieder hervortrete für unſer Auge. Es waren lauter Conſonanzen, die wir bisher betrachteten, bis vielleicht auf die nothwendige Septime, die wir übrigens gebrauchten nur als Brücke, zu gelangen von einem Wohlklang zum anderen; aber wie das freudenreichſte Leben ſelbſt hat ſeine Leiden, ſeine trüben Stunden, ſo die Tonwelt auch ihre Diſſonanzen, welche die Uebel ſind in dem Paradieſe der Klänge, jedoch auch nothwendige Uebel, und deshalb von der Natur ſelbſt geſchaffen. „Von der Natur ſelbſt geſchaffen“ – ſage ich — „nothwendige Uebel!“ — Allerdings, denn führt nicht jeder Ton, jeder Klang an ſich ſchon ſeine Diſſonanzen mit ſich? und haben wir nicht Mehr noch in der Kunſt der Muſik, dieſer ätheriſchen Sprache alles inneren Lebens, auszudrücken, als blos Ruhe und Zufriedenheit? — Jedes Leben hat ſeine Leiden, ſo müſſen auch nicht die Freuden deſſelben blos zum Ausdruck gelangen können in einer Sprache, welche die Sprache der Welt iſt. Laſſen Sie mich Ihnen Dieſes noch weiter auseinander ſetzen, und ich thue es, indem ich zugleich erkläre, was Con- und Diſſonanzen ſind.

Conſonanzen ſind alle die Töne, welche in ihrem Zuſammenklingen beruhigend und befriedigend auf unſer Ohr und unſer Gemüth wirken; Diſſonanzen hingegen alle ſolche, welche nicht befriedigend, vielmehr beunruhigend auf unſer Gehör und unſer Gemüth wirken. Conſonanzen ſind die Liebe in der Welt, Diſſonanzen der Haß; jene das Aetherlicht, das die Welt umſtrahlt, dieſe die verdüſterte Atmoſphäre, aus welcher empor zu athmen wir uns ſehnen nach jenem reineren Strahl der Sonne. Wenn wir einen conſonirenden Accord hören, ſo iſt der Eindruck, den er auf uns macht, angenehm, erfreuend, erhebend; wir laſſen die Conſonanzen auf einander folgen und befinden uns ſtets in Ruhe, nur ſelten noch verlangend nach etwas Folgendem; die Diſſonanz jedoch ſetzt uns in Erwartung und Spannung, einen Zuſtand, aus dem wir unaufhaltſam fort-

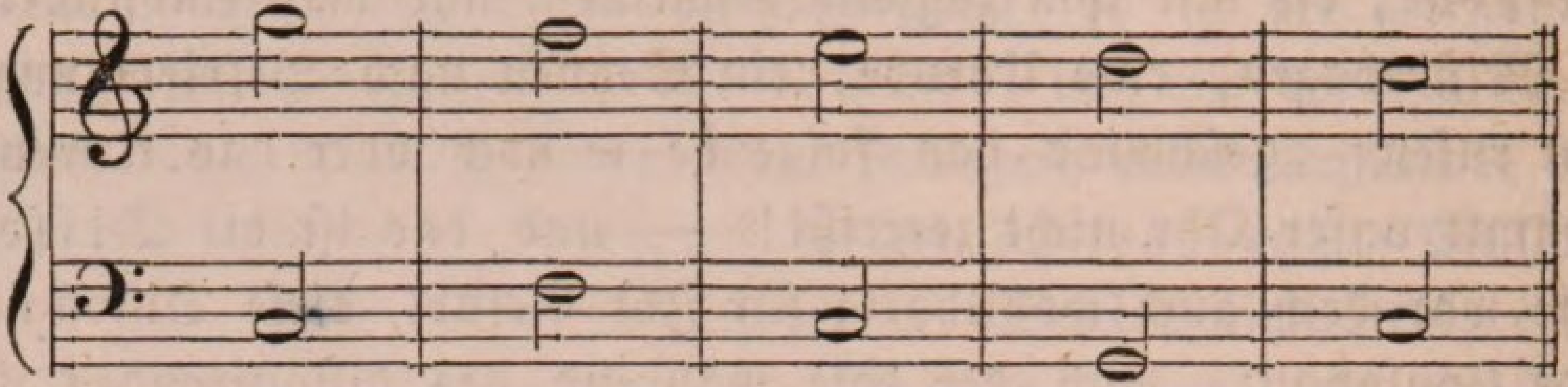
ſtreben, um wieder in den Stand der Ruhe zu gelangen. Conſonanzen ſind der Frieden auf der Welt, Diſſonanzen der Kampf. Wie die Liebe der Quell iſt aller Tugend und Glückſeligkeit, ſo iſt die Conſonanz der Pol alles reinen Verhältniſſes in der Muſik; und wie der Haß der Grund iſt alles Uebels, ſo die Diſſonanz der Inbegriff alles Mißlauts. Hieraus läßt ſich nun auch leicht abnehmen, welche Intervalle in der Muſik eigentlich con-, und welche eigentlich diſſoniren. Welches Verhältniß erkannten wir bisher lediglich als rein? — die Prime, Terz, Quinte und Octav; nun ſo ſind auch dieſe blos wahre Conſonanzen, und alle übrigen Intervalle, als Secunde, Quarte, Sexte und Septime und die übrigen kleinen und verminderten, übermäßigen und erhöheten Abſtufungen, Diſſonanzen. Natürlich diſſonirt das eine Intervall mehr oder weniger als das andere, ſo wie auch die eine Conſonanz mehr oder weniger befriedigend wirkt, denn die andere. Die Quinte z. B. iſt conſonirender denn die Terz, weil ſie der Octave zuſtrebt, und darum iſt ſie auch der herrſchende Ton, die Dominante in einer Tonart, und die Secunde klingt härter und ſchärfer als die Quarte und Sexte, welche letzteren unter Umſtänden ſogar ſo mild werden können, daß ſie in der Art einer Conſonanz befriedigend für unſer Ohr erſcheinen. Es hat das ſeinen Grund in dem Gemüthsleben ſelbſt, das in der Muſik ſeine Darſtellung findet: das eine Gefühl iſt angenehmer als das andere, auch dauernder und kräftiger, ohne daß dieſes unangenehm genannt werden dürfte, und das eine unangenehme Gefühl iſt bitterer, heftiger in ſeinem Schmerz, als das andere unangenehme. Darum durfte ich oben die Diſſonanzen auch ein Uebel nennen, das nothwendig iſt, ein äſthetiſches Uebel. Sie ſind die Sehnſucht in unſrer Bruſt, die ſich wiederfindet in der Verklärung durch die Conſonanz. Halten Sie dieſen Gedanken feſt; er entſcheidet über die ganze Rolle, welche die Diſſonanzen im muſikaliſchen Satze ſpielen. Aber ich wollte den Beweis für die Nothwendigkeit der Diſſonanzen auch noch von wo anders her führen, und zwar aus der Natur des Klanges ſelbſt. Jeder Klang an ſich, ſagte ich, trägt ſchon die Diſſonanz in ſich. Nun muß ich denn die Tafel der mitklingenden Töne noch einmal hervorholen, und ſtets zurückweiſen auf den Boden, auf welchem unſere ganze Theorie fußt, unſer ganzes harmoniſches Gebäude ruht wie auf einem unerſchütterlichen Fels? — Hier:



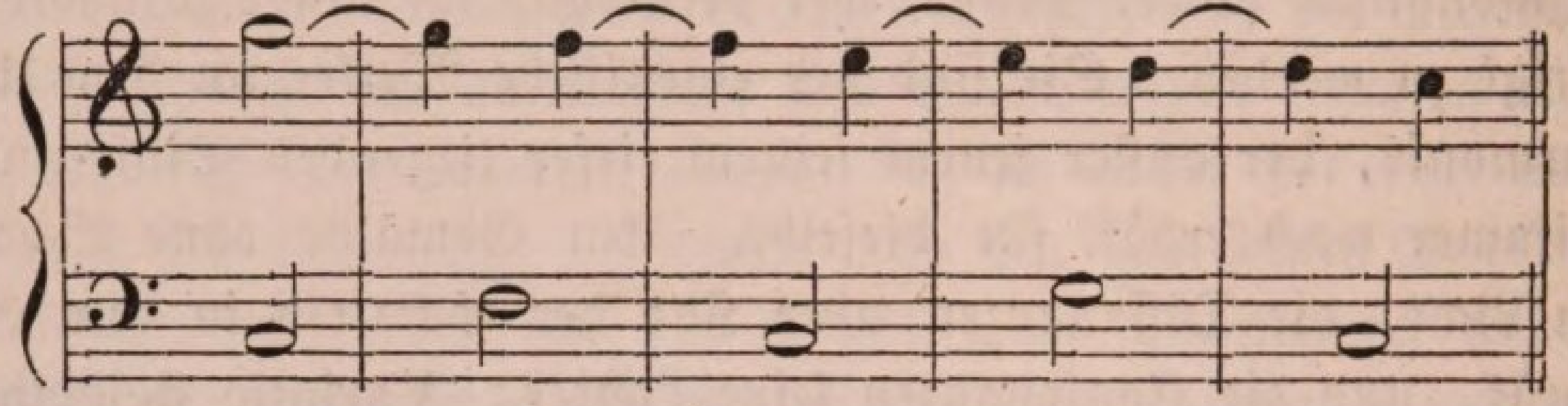
C iſt der Grundton; nehmen Sie ſeinen Dreiklang c e g; das iſt ſeine Conſonanz; nun laſſen Sie aber dazu auch klingen jenes d, den achten der Töne, die mit ihm zugleich erſcheinen, und was empfinden Sie? – ein Mißbehagen, eine Unruhe, ein Sehnen nach Befriedigung; Sie möchten rufen: „geſchwind das folgende e noch oder das d wenigſtens weg, damit unſer Ohr nicht zerreißt!“ — und das iſt die Diſſonanz. Aber ſie war doch auch wohlthätig für Ihr Gefühl, dieſe Diſſonanz: die folgende Conſonanz, nach der Sie während des diſſonirenden Klanges ein ſo heftiges Sehnen hegten, macht nun auch eine deſto tiefere und ergreifendere Wirkung auf Sie, als hätten Sie nie vorher eine Diſſonanz vernommen, vielmehr lauter Conſonanzen gehört. Wann freuen wir uns am meiſten über das Grün der Wieſen und des Waldes? — im Frühjahre, wo es zuerſt hervorblickt hinter dem weißen Schleier des Winters, den die Hand Gottes nun hinwegzieht. Welcher Sonnenſtrahl erquickt am meiſten den Halm und die Saat? — der auf den Regen folgt. Wären keine Diſſonanzen in der Muſik, wer vermöchte ihr lange zuzuhören, ohne überſättigt zu werden. Sie ſind der eigentliche Wecker an dem Uhrwerke der Harmonie, der außer jenem ſeinem tiefer liegenden Sinn unſer Intereſſe immer wach erhält für dieſelbe. Ein Gemälde ohne Schatten iſt todt im Licht, die Diſſonanzen aber ſind der Schatten in dem Gemälde der Muſik, und die Conſonanzen ſeine Lichter. Variatio delectat, ſagte ich in voriger Stunde, und das Sprüchwort ruft es uns von Minute zu Minute in allen Lebensverhältniſſen als verſchönernde Regel entgegen: die Diſſonanzen ſind es, welche Mannigfaltigkeit und Leben in das Werk der Harmonie bringen. Doch wie benutzen, wie verwenden wir nun das Mittel, das, ſo höchſt nothwendig erkannt, die Natur ſelbſt uns auch gegeben hat zu ſo verſchiedenem und immer ſehr hohem Zweck? — Wir kennen die Diſſonanzen, aber wie führen wir ſie auch ein in die Harmonie, die uns bisher nur erſchien in ihrer Conſonanz als vollſtändiges Ganze? — und zwar ohne das Geſetz der Natur und ihr innerſtes wie äußeres Weſen ſelbſt dabei zu verletzen? — Meine Herren! wir fanden Regeln, bündig und klar genug, einfach und leicht faßlich, die Conſonanzen aneinander zu reihen zu einem wohlgefälligen und naturgemäßen Ganzen, es werden ſich uns auch ſolche darbieten für die Einführung der Diſſonanzen in die Harmonie und ihre Behandlung an dieſem Orte, denn noch iſt niemals da die Natur mit Geſetz und Regel, mit Weiſung und Führung zugleich zurückgeblieben, wo ſie und zumal ſo abſolut eine Handlung und ein Werk gebot.

Conſonanzen ſind befriedigend und beruhigend für unſer Ohr; ſo

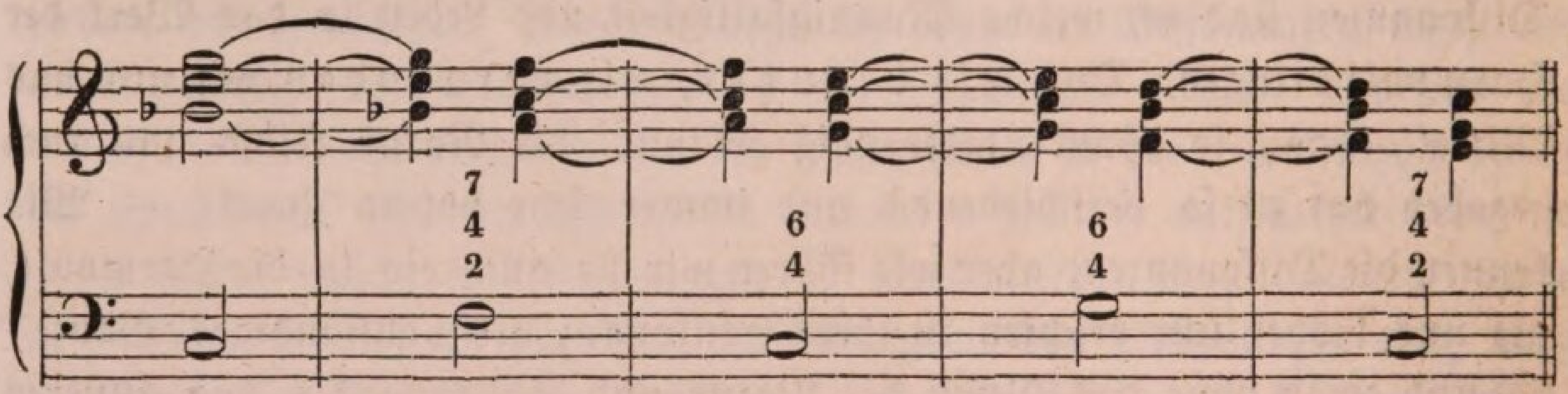
klingt denn folgende Tonreihe gewiß ſehr in Frieden und bringt nicht die geringſte Unruhe hervor in unſerer Empfindung:



Nun laſſen Sie aber den Ton g im erſten Takte der Melodie auch im folgenden Takte noch fortklingen, ohne den Baß zu verändern, dann den Ton f eben ſo wieder im dritten Takte u. ſ. w., wie ich in der folgenden Notenzeile es dargeſtellt habe, und augenblicklich werden Sie eine gewiſſe Unruhe in ſich verſpüren, ein heftiges Verlangen nach dem jedesmal kommenden Tone, in welchem Sie allein nur Beruhigung Ihres Ohrs und Gemüths erwarten; und das Alles ſind Diſſonanzen:



Wir wollen auch die Harmonientöne dazu ſetzen; natürlich ſind dieſe immer keine anderen als die Töne des Dreiklangs:



Betrachten wir nun jeden einzelnen Accord als wirklich zu dem Grundtone gehörig, über welchem er erklingt, ſo entſtehen ganz eigenthümliche Intervallenverhältniſſe und Harmonien, durch deren Annahme gerade ſo manche und die meiſten der bisherigen Theoriſten ihre Lehren weitläuftig und unzuſammenhängend machen, während alle dieſe Secunden- und wie die Accorde ſonſt noch heißen, von denen einige uns in der Folge auch noch zur beſonderen Betrachtung vorkommen werden, im Grunde Nichts ſind als Diſſonanzen, die auf einer ganz einfachen Ordnung der Dinge beruhen. Bleiben wir vorerſt bei der einfachen Melodie ſtehen.

Ich muß bemerken, daß, wenn, wie hier, ein Intervall in der Melodie durch ein anderes diſſonirendes Intervall in ſeiner Erſcheinung aufgehalten wird, man dies in der Kunſtſprache einen **Vorhalt** nennt. Die Vorhalte in dem gegebenen Beiſpiele nun ſind:

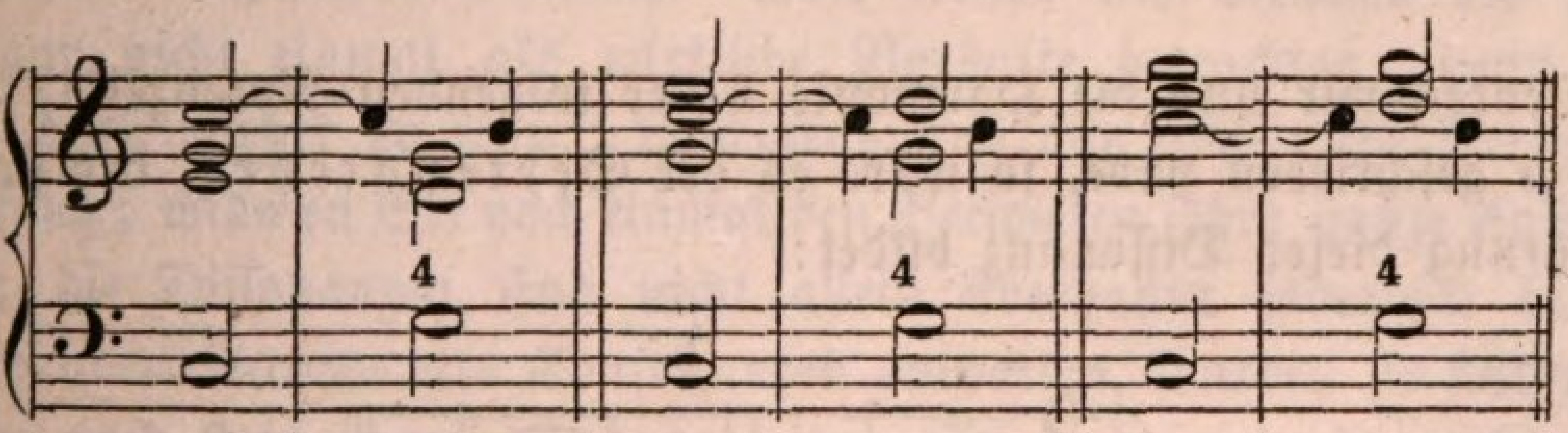
1) g als Vorhalt von f,
2) f als Vorhalt von e,
3) e als Vorhalt von d, nnd endlich
4) d als Vorhalt von c.

In welchem Verhältniſſe ſtehen das g, f, e und d zu dem darunter liegenden Baſſe (nämlich im zweiten, dritten, vierten und fünften Takte)? — in dem Verhältniſſe einer Secunde oder None, einer Quarte, einer Sexte und wieder einer None; alſo

die None iſt Vorhalt von der Octave,
die Quarte Vorhalt von der Terz, und
die Sexte Vorhalt von der Quinte.

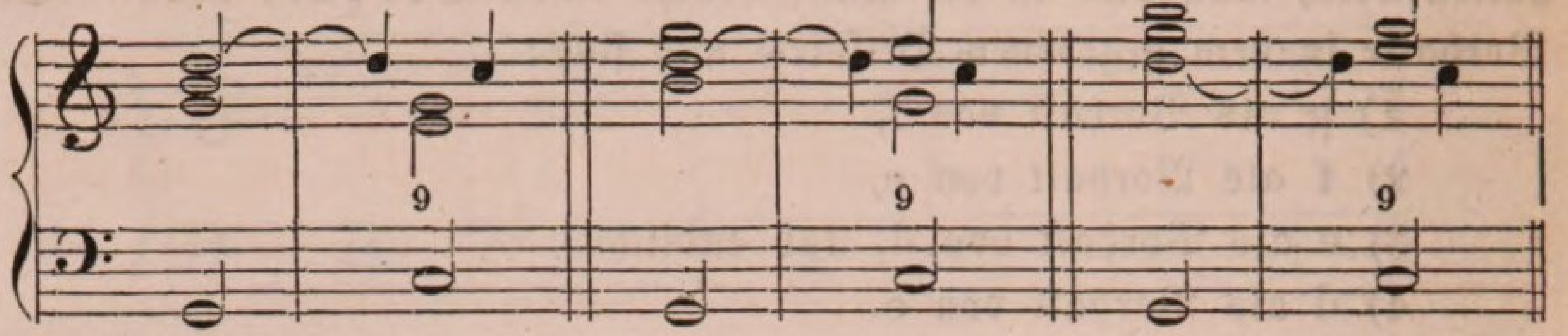
Demnach ſind alle Diſſonanzen, welche bei abſteigender Folge der Töne in der Melodie oder Harmonie vorkommen, als bloße Vorhalte aufzufaſſen.

Ich will ein Beiſpiel herſetzen, wo ich die **Quarte** als diſſonirenden Vorhalt der Terz in den Accorden einführe:



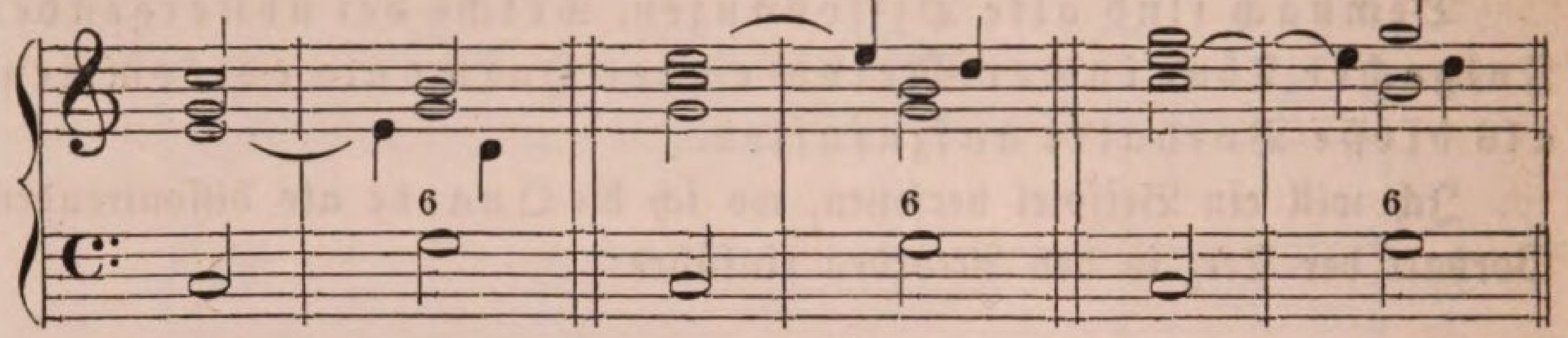
Urſprünglich iſt die Harmonie keine andere als zuerſt der Dreiklang über C und dann der über der Dominante G. Sie müſſen erſtaunen über die neue Mannigfaltigkeit, welche wir im Satze gewinnen, und die Harmoniekundigen unter Ihnen haben wohl noch nie den ſogenannten **Quartquinten-** oder **Quintquarten-Accord** einfacher erklärt gefunden, als hier. In der That der Accord, den wir durch Einführung dieſer Diſſonanz bilden, wenn wir ihn als Accord für ſich betrachten, iſt kein anderer als jener Quartquintenaccord; aber laſſen wir alle dieſe und ſolche bunten Namen weg, ſie verwirren nur, und thun durchaus Nichts zur Sache. Das c, welches als diſſonirende Quarte über G erſcheint, iſt ein Vorhalt von h, welches eigentlich ſogleich mit Eintritt des Accordes ſtehen ſollte, und reicht aus dem vorhergehenden Takte herüber.

Jetzt ein Beiſpiel von Dreiklängen mit diſſonirender None als Vorhalt von der Octave:



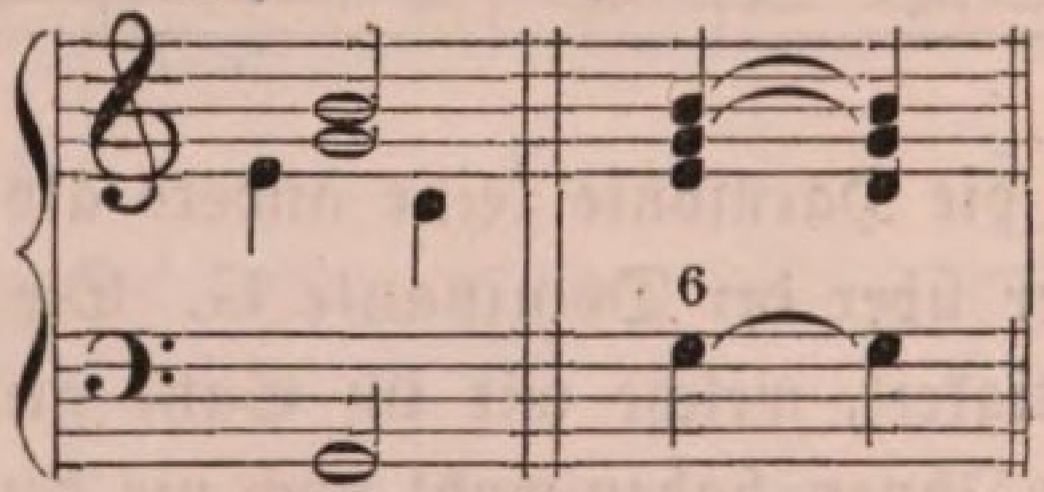
Wie vorhin mit der Quarte, eben ſo verhält es ſich hier mit der None, und wenn wir uns die Töne d g e über dem Baſſe C gleich Anderen als einen eigenthümlichen Accord denken wollten, ſo wäre es der gewöhnliche und ſo vielbeliebte Secundenaccord.

Und nun auch ein Beiſpiel, wo die diſſonirende Sexte als Vorhalt der Quinte in der Harmonie eingeführt iſt:



Denken wir uns die Harmonie a der folgenden Notenzeile, wie ich ſie in b geſchrieben habe, ſo wäre es der Sextenaccord, der ſich durch Einführung dieſer Diſſonanz bildet:

a b



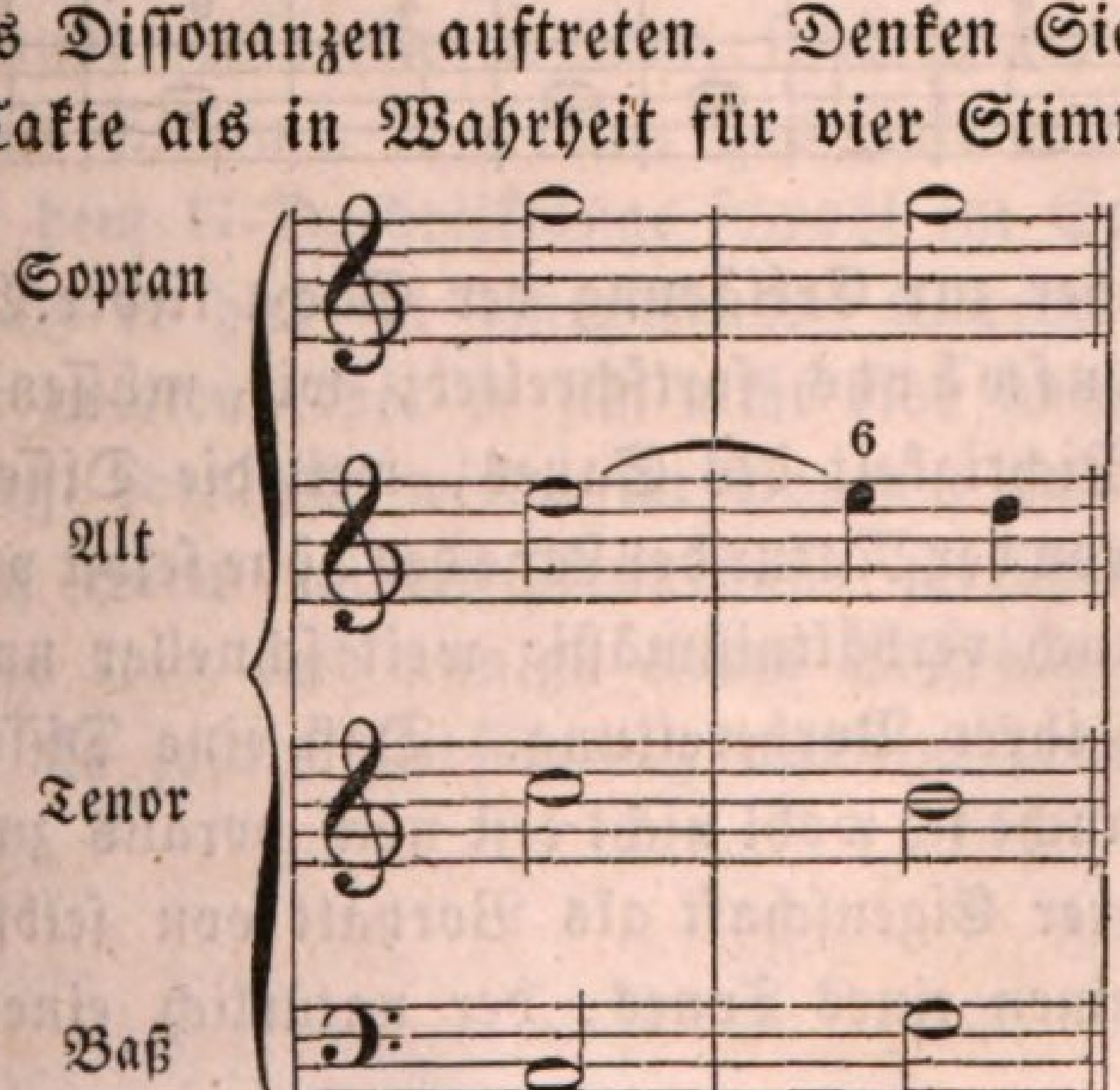
Wie bereits bemerkt indeſſen, wollen wir unſer Gedächtniß nicht mit zu vielen Namen beſchweren, und zumal mit Namen, die ſo verſchiedenen Dingen oft zugleich angehören, wie es in Wahrheit mit den Namen der Accorde der Fall iſt. Schauen Sie nur in die Lehrbücher der muſikaliſchen Harmonie, oder hören Sie deren Vorträgen zu: wie viele und mancherlei Zuſammenklänge ſind da nicht, die alle z. B. Sextenaccord heißen und einander ſo ähnlich ſehen, gerade wie ein Krebs dem Vogel Strauß. Warum das Ding nicht laſſen, wohin es gehört? — Dieſer Sexten-, wie

jener Secunden- und Quartquintenaccord ſind nichts Anderes als reine Dreiklänge mit zugefügten Diſſonanzen, die aus dem vorhergehenden Accorde herrühren und ſich hier gebildet haben zu Vorhalten.

Nicht ohne beſondere Abſicht betone ich die letzten Worte; prüfen Sie nur die Beiſpiele, die ich Ihnen mitgetheilt habe: iſt nicht jeder Ton, der einen diſſonirenden Vorhalt bildet, ein Theil des vorhergehenden reinen Dreiklangs, alſo in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz enthalten? — Allerdings! und was werden Sie nun für eine Regel für die Einführung der Diſſonanzen daraus abſtrahiren? —

Jeder Ton, der als Diſſonanz in einem Accorde erſcheinen ſoll, muß in dem vorhergehenden Accorde zunächſt als Conſonanz gehört worden ſeyn.

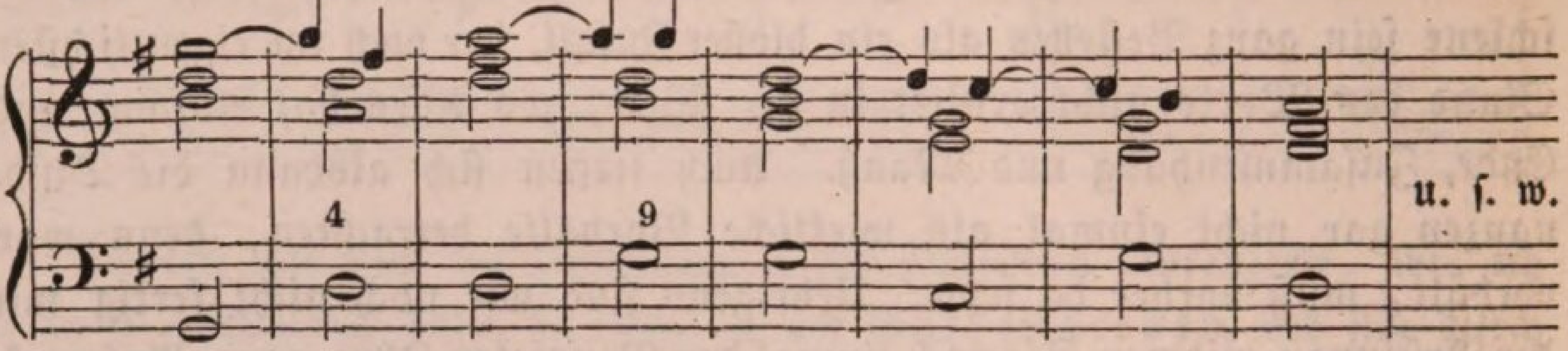
Ganz recht! das iſt das erſte, aber auch eines der wichtigſten Geſetze für die Einführung der Diſſonanzen, das man in der Kunſtſprache gewöhnlich und ſchlechtweg mit dem ſehr vieldeutigen Namen Vorbereitung (nämlich der Diſſonanzen) bezeichnet. Beſtände ſolches nicht, ſo wäre ja gar kein Maaß und Ziel für dieſen harmoniſchen Satz, und erſchiene ſein ganz Beſtehen als ein bloßer Zufall, der doch im eigentlichſten Sinne des Worts nicht exiſtirt in der Welt, wo Alles hat Anfang und Ende, Zuſammenhang und Maaß. Auch ließen ſich alsdann die Diſſonanzen gar nicht einmal als wirkliche Vorhalte betrachten, denn was vorhält, muß vorher da ſeyn. Uebrigens ſind wir noch nicht fertig mit der Prüfung; widmen Sie noch einmal den Beiſpielen Ihre ganze Aufmerkſamkeit; die Diſſonanzen ſind nicht allein überhaupt jedesmal in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanzen enthalten, ſondern ſie finden ſich als ſolche auch ſtets in ein und derſelben Stimme vor, in welcher ſie nachgehends als Diſſonanzen auftreten. Denken Sie ſich z. B. nur die beiden letzten Takte als in Wahrheit für vier Stimmen ausgeſetzt:

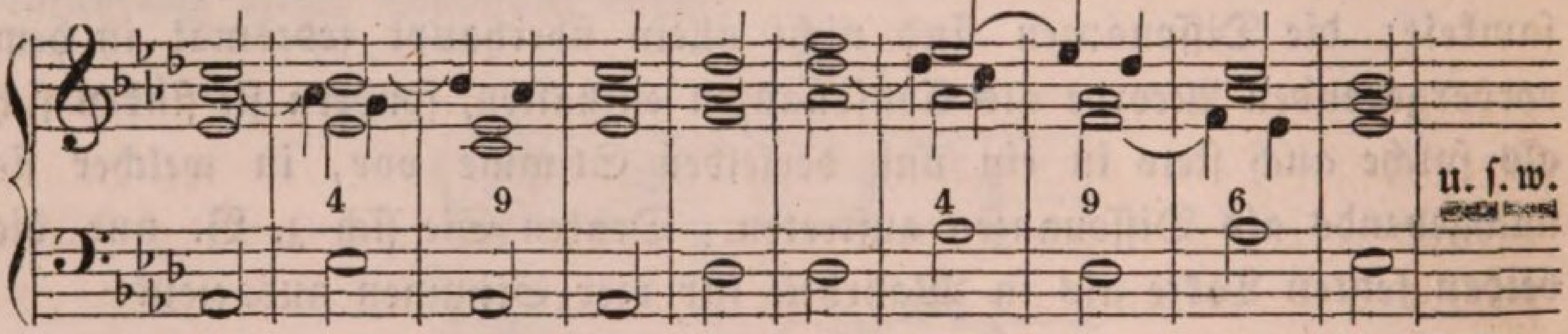


was finden Sie? — das e, welches im letzten Takte die diſſonirende Sexte ausmacht, wird vom Alt vorgetragen, iſt aber auch im vorhergehenden Accorde, wo es die conſonirende Terz des Grundbaſſes war, von dieſer Stimme geſungen worden. Alſo muß nicht allein jede Diſſonanz vorher als Conſonanz gehört, oder — was daſſelbe iſt — vorbereitet worden ſeyn, ſondern die Regel erhält auch noch den weiteren Zuſatz, daß

dieſe Vorbereitung einer Diſſonanz (ihr Erſcheinen als Conſonanz) *geſchehen muß zugleich in derſelben Stimme, in welcher ſie wirklich als Diſſonanz auftritt.*

Wenn die Melodie *abwärts* fortſchreitet, ſo brauchen Sie wenig oder gar nicht beſorgt um die Erfüllung dieſer Regel zu ſeyn; es *kann* dann — ſo kathegoriſch Ihnen die Worte vielleicht auch klingen — faſt gar nicht dagegen gefehlt werden. Nur ein Paar kleine Beiſpiele mögen Sie davon überzeugen, und ich will, um der Mannigfaltigkeit willen, ſie ſchreiben in verſchiedenen Tonarten, ſo ſehr es ſonſt in Rückſicht des harmoniſchen Satzes einerlei iſt, ob ein Tonſtück aus G- oder Ges-, As- oder Fis-Dur geht:



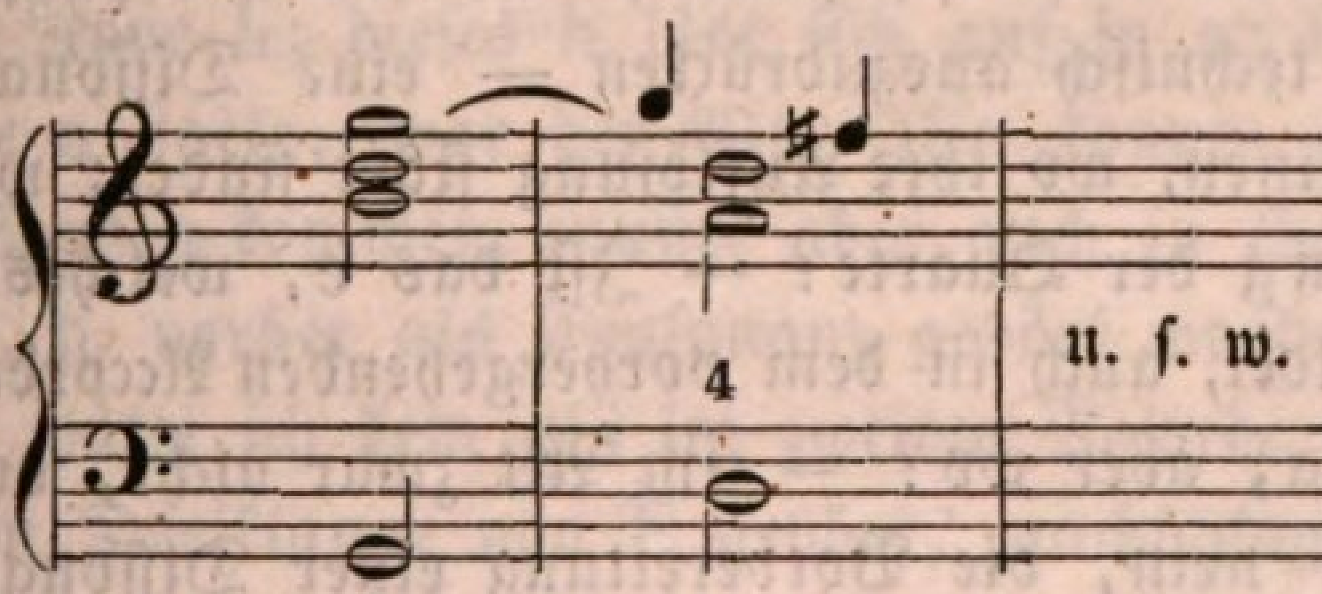


Nehmen wir daher zur Erklärung der Sache lieber Beiſpiele, in welchen die Melodie *aufwärts* fortſchreitet; wir müſſen alsdann mehr Acht geben auf die Richtigkeit des Satzes, weil die Diſſonanzen ſich hier nicht gewiſſermaßen von der Natur der Lage der Töne ſelbſt vorbereitet finden, und werden ſomit auch verhältnißmäßig weit ſchneller und dauernder feſt und ſicher werden in ihrer Vorbereitung. Daß eine Diſſonanz ſich auch *auflöſen* muß, brauche ich wohl nicht erſt noch voraus zu bemerken; das geht ja ſchon aus ihrer Eigenſchaft als Vorhalt von ſelbſt hervor, denn indem ſie das Erſcheinen eines Tones, der natürlich eine Conſonanz iſt,

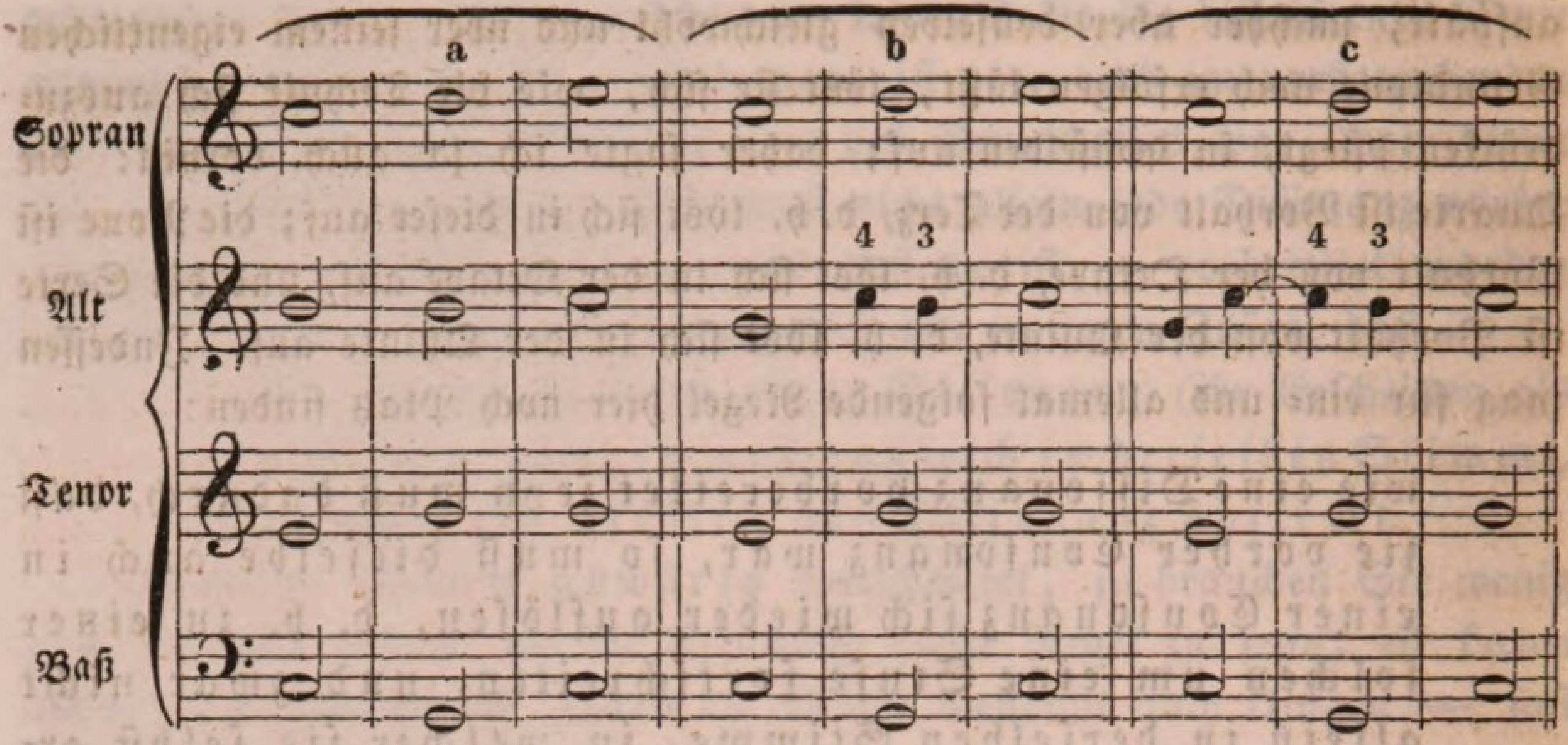
aufhält, nachher aber denſelben gleichwohl und über ſeinem eigentlichen Grundtone noch erfolgen läßt, löst ſie ſich, wie die Technik ſich auszudrücken pflegt, in demſelben auf; daher ſagte ich ja auch vorhin: die Quarte iſt Vorhalt von der Terz, d. h. löst ſich in dieſer auf; die None iſt Vorhalt von der Octave, d. h. löst ſich in der Octave auf, und die Sexte iſt Vorhalt von der Quinte, d. h. löst ſich in der Quinte auf. Indeſſen mag für ein- und allemal folgende Regel hier noch Platz finden:

> wie eine Diſſonanz vorbereitet ſeyn muß dadurch, daß ſie vorher Conſonanz war, ſo muß dieſelbe auch in einer Conſonanz ſich wieder auflöſen, d. h. zu einer ſolchen um eine Stufe fortſchreiten, und zwar nicht allein in derſelben Stimme, in welcher ſie ſelbſt erſchien und vorbereitet war, ſondern auch über ein und demſelben Grundbaſſe noch, über welchem ſie hervortrat.

Wenn Sie auf die vorhergehenden Beiſpiele zurückſchauen, ſo werden Sie alles Dies auch ſo beſtätigt finden:

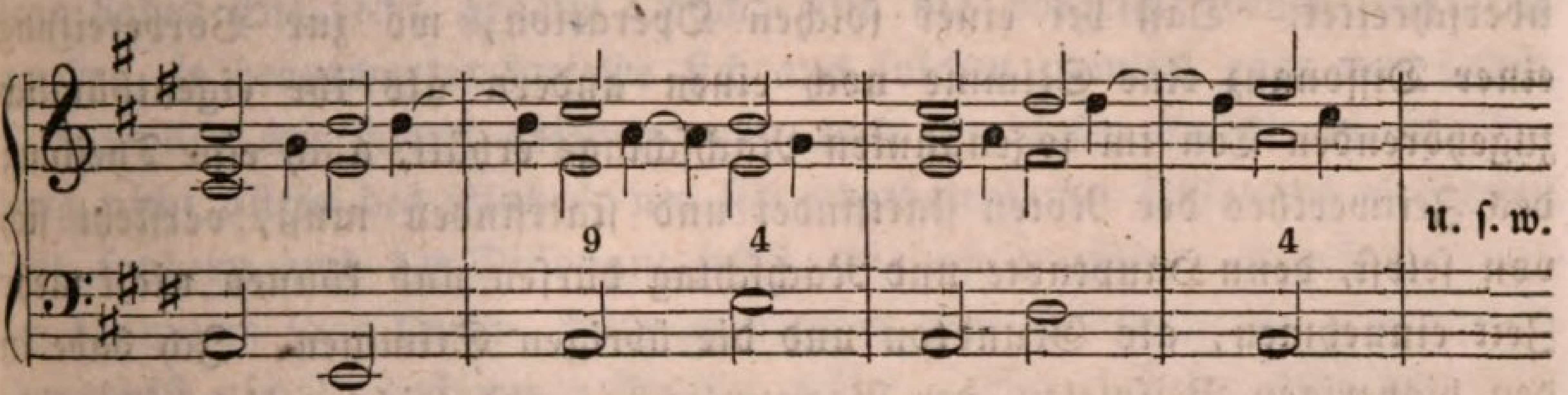


Die diſſonirende Quarte hier im zweiten Takte (g) iſt erſtens nicht allein in dem vorhergehenden G-Duraccorde als Conſonanz enthalten, alſo überhaupt vorbereitet worden, ſondern die Vorbereitung geſchah auch in derſelben Stimme, in welcher das Intervall jetzt diſſonirend auftritt, das g iſt dem G-Durdreiklange ſowohl im Sopran oder der Melodie enthalten, als es hier im diſſonirenden Accorde über D im Sopran erſcheint; dann zweitens löst es ſich nicht blos überhaupt auf in fis, ſondern das fis liegt ebenfalls wieder im Sopran, und erfolgt noch, ehe der Grundbaß D zu einem andern Grundbaſſe fortſchreitet. Hoffentlich iſt Ihnen das Alles klar, und nun zu einem Beiſpiele mit aufſteigender Melodie; ich will ſie ſofort vierſtimmig ausſetzen, der Ueberblick iſt dann um ſo ſicherer:



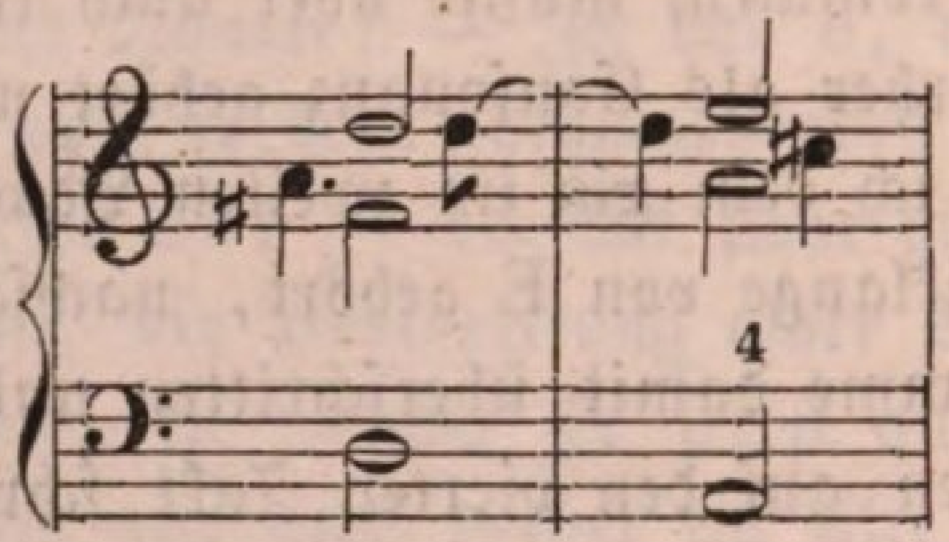
Bei a ſind alle drei Accorde conſonirend; es ſind die gewöhnlichen Dreiklänge von C, G und wieder C. In b aber habe ich die diſſonirende Quarte im zweiten Accorde eingeführt; es konnte nur geſchehen im Alt, weil hier die Terz des Dreiklangs enthalten iſt, und die Quarte, erinnern Sie, iſt nur Vorhalt von der Terz, muß alſo auch da, in der Stimme eintreten, wo dieſe iſt, wenn ſie anders überhaupt eintreten ſoll, denn — um mich techniſch auszudrücken — eine Diſſonanz kann nur in der Stimme erſcheinen, wo ihre Auflöſung ſtatt findet; wo jedoch iſt auch die Vorbereitung der Quarte? — Iſt das c, welches hier die diſſonirende Quarte bildet, auch in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz enthalten? — o ja; aber wo? — im Alt zwar nicht, doch im Sopran; darf das ſeyn? — nein, die Vorbereitung einer Diſſonanz muß in derſelben Stimme geſchehen, in welcher ſie ſelbſt auftritt und nachher ſich auflöst; dieſes c müßte alſo auch vorher im Alte als Conſonanz gehört worden ſeyn, wenn wir es hier im Alte als Diſſonanz einführen wollten; im Discante, wo es als Conſonanz vorhanden iſt, können wir es als Diſſonanz nicht einführen, weil (im zweiten Takte) die auflöſende Terz fehlt; dort mangelt die richtige Vorbereitung, hier würde die richtige Auflöſung mangeln; ſomit müſſen wir denn die Abſicht, hier eine Diſſonanz einzuführen, aufgeben; doch wenn es nun durchaus geſchehen ſoll und muß, wie helfen wir? — wir machen es, wie ich es unter c gemacht habe. Nachſchlagen dürfen wir überhaupt eine Stimme dem ihr zunächſt zugehörigen Tone einen anderen laſſen, wenn ſolcher der beſtehenden Harmonie angehört und nicht die Gränzen irgend einer anderen Stimme überſchreitet, ſo können wir hier (in dieſem Beiſpiele) auch dem g im Alte noch das c folgen laſſen, das nicht allein dem vorhandenen Accorde angehört, ſondern auch keine andere Stimme überſchreitet, obſchon es bis zum Sopran ſel-

der reicht, und die Vorbereitung der Diſſonanz iſt nun in aller Form und Geſetzmäßigkeit geſchehen. Dieſes Theilen und Nachſchlagen eines Tones in einer Stimme, um eine Diſſonanz gehörig vorzubereiten, wird ziemlich *allemal* geſchehen müſſen, wenn die Melodie aufwärts fortſchreitet und überhaupt eine Diſſonanz eingeführt werden ſoll. Daher kann es in dieſem Falle auch nur höchſt ſelten geſchehen, daß die Diſſonanz in den Sopran oder die Melodie zu liegen kommt, da dieſe alsdann gewöhnlich ihre eigene Gränze überſchreiten würde, was ohne ganz beſondere Gründe nicht geſchehen darf, weil ſie etwas beſtimmt Gegebenes und Vorhandenes iſt. Ein anderes Beiſpiel mit aufſteigender Melodie:



Die Diſſonanz, welche ich im dritten Accorde einführen wollte und konnte, war die None h; dieſes h löst ſich auf in a; die Stimme, welche dieſes auflöſende a hatte, war der Alt, alſo konnte auch nur in dieſe Stimme die Diſſonanz kommen, mußte aber auch in eben derſelben vorbereitet werden, d. h. vorher als Conſonanz gehört worden ſeyn, was nicht geſchehen wäre, hätte ich dem gis im zweiten Accorde nicht das h, das ebenfalls zu dem Dreiklange von E gehört, nachſchlagen laſſen. Es iſt die Gränze keiner Stimme damit überſchritten und die Vorbereitung iſt geſchehen. Vom dritten auf den vierten Takt ſchreitet die Melodie abwärts fort, ich konnte alſo getroſt eine Diſſonanz und zwar die Quarte einführen, ohne fürchten zu müſſen, die Vorbereitung ſtelle ſich nicht von ſelbſt ein, wie es denn auch, wie Sie ſehen, wirklich der Fall geweſen iſt. Vom fünften auf den ſechsten Accord ſchreitet die Melodie wieder aufwärts fort, und ich habe in dem ſechsten Accorde keine Diſſonanz eingeführt; warum nicht? — vielleicht blos weil ich nicht wollte? — nein, ich *konnte* nicht. Welche Diſſonanz hätte ich einführen können? — keine andere als die None; dieſe wäre e geweſen; in welchen Ton hätte ſich dieſes e auflöſen müſſen? — in d; in welcher Stimme liegt dieſes d? — in der oberſten oder im Sopran; alſo hätte auch die Diſſonanz e in dieſer Stimme erſcheinen müſſen; iſt ſie aber vorher auch in derſelben Stimme als Conſonanz da? — nein, dem cis in der Melodie im vorhergehenden Dreiklange über A das e aber nachſchlagen laſſen, durfte ich nicht, weil

überhaupt an einer Melodie als etwas Gegebenem, Feſtſtehendem ohne ſonderliche Noth Nichts geändert werden darf, und welcher Umſtand iſt vorhanden, der mich zu einer ſolchen Aenderung hätte nöthigen können? — keiner; ſo unterließ ich auch die ganze Einführung einer Diſſonanz. Im ſiebenten oder letzten Accorde iſt jedoch wieder die Quarte d als Diſſonanz enthalten, und zwar im Alt, weil das dieſelbe auflöſende cis im Alte vorhanden war; um jedoch auch die Diſſonanz gehörig vorzubereiten, mußte ich verfahren wie vorhin, und im vorhergehenden Accorde dem Alte außer ſeinem, ihm eigenthümlich angehörenden, a noch das conſonirende d im Nachſchlage geben, das zudem die Gränze keiner anderen Stimme überſchreitet. Daß bei einer ſolchen Operation, wo zur Vorbereitung einer Diſſonanz eine Stimme noch einen andern als ihr eigenthümlich zugehörenden Ton im ſogenannten Nachſchlage erhält, auch eine Theilung des Zeitwerthes der Noten ſtattfindet und ſtattfinden muß, verſteht ſich von ſelbſt, denn Hauptnote und Nachſchlag dürfen und können nicht mehr Zeit einnehmen, als Grundton und die übrigen Stimmen. Ich habe in den bisherigen Beiſpielen, der Bequemlichkeit und leichten Ueberſchaulichkeit wegen, dieſe Theilung immer auf eine gerade Weiſe vorgenommen, d. h. die Noten ſtets in zwei gleiche Hälften getheilt, aber ſie kann eben ſo gut auch z. B. ſo geſchehen:



oder noch anders; das ändert in der Hauptſache Nichts. Nicht minder iſt die nachgeſchlagene Note auch durchaus nicht etwa als eine bloße Nebennote anzuſehen: ſie iſt Hauptnote ſo gut als die anderen Noten, wenn auch nur durchgehend, d. h. um eine gehörige Verbindung in den Stimmenſchritten hervorzubringen, gebraucht. Während die übrigen Stimmen jede nur einen Ton ſingen, ſingt dieſe zwei, welche die Harmonie nicht verändern: das das ganze große Experiment, das aber gewiß nicht einfacher ſeyn kann.

So vermögen Sie denn auch, wenn Sie nur einigermaßen aufmerkſam meinem Vortrage gefolgt ſind, ſchon die Diſſonanzen in der Harmonie ziemlich richtig zu behandeln, denn die Regeln, welche ich über die bisher Ihnen bekannt gewordenen mittheilte, gelten zugleich von allen ſonſtigen Diſſonanzen, auch ganz in der Art und Weiſe und in ihrer vollen Be-

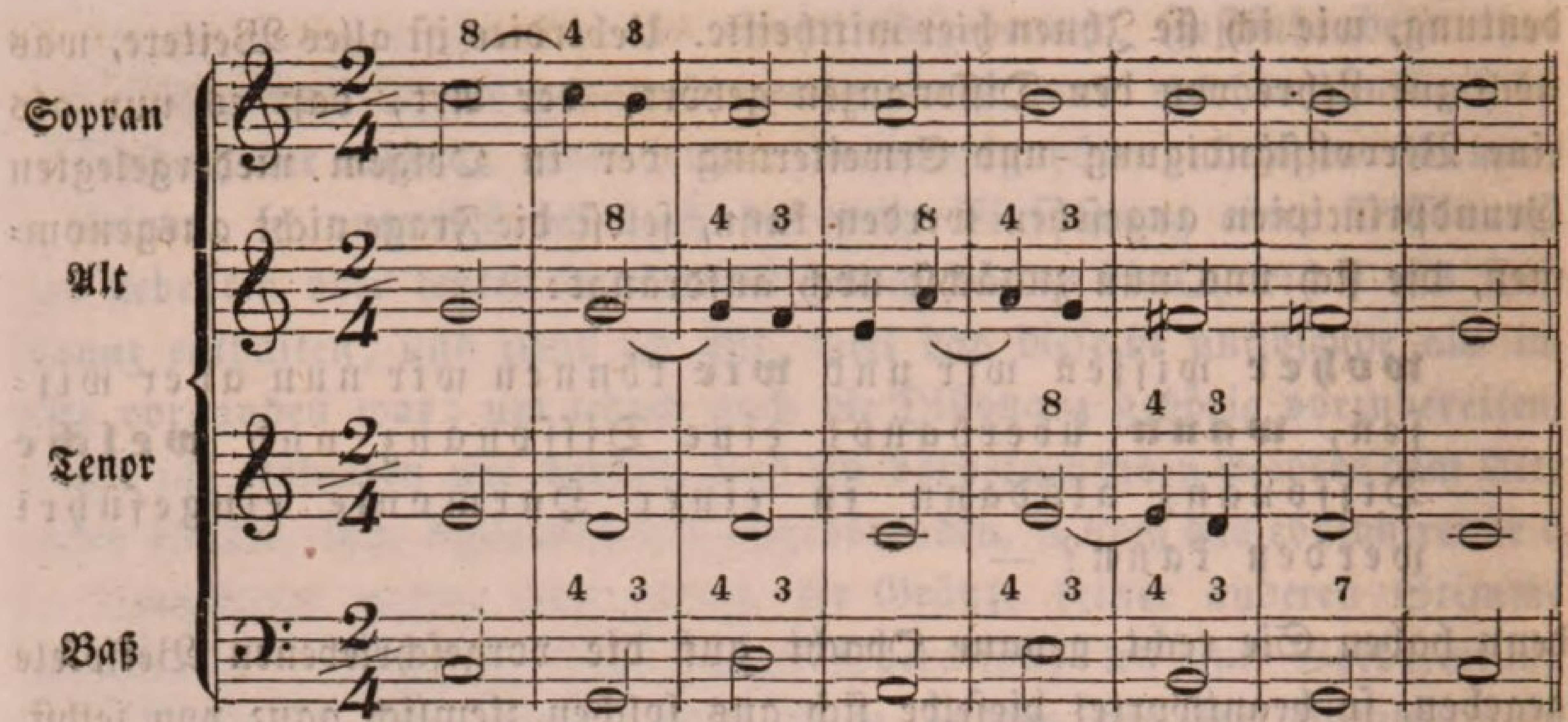
deutung, wie ich ſie Ihnen hier mittheilte. Ueberdies iſt alles Weitere, was noch zur Lehre von den Diſſonanzen gehört, der Art, daß es nur als eine Vervollſtändigung und Erweiterung der in Obigem niedergelegten Grundprincipien angeſehen werden kann, ſelbſt die Frage nicht ausgenommen, die ſich uns nun zunächſt noch aufdrängt:

> **woher** wiſſen wir und **wie** können wir nun aber wiſſen, **wann** überhaupt eine Diſſonanz und **welche** Diſſonanz alsdann in einer Harmonie eingeführt werden kann? —

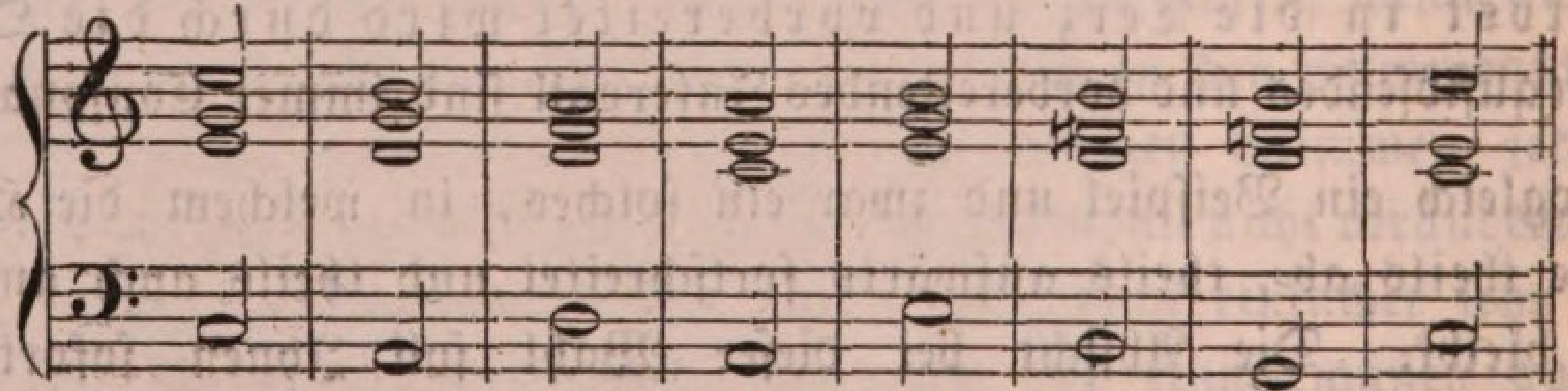
denn haben Sie recht genaue Obacht auf die vorgeſchriebenen Beiſpiele gegeben, ſo beantwortet dieſelbe ſich aus ſolchen ziemlich ganz von ſelbſt. Doch wollen wir davon abſehen, und auch für dieſen Punkt, die Auffindung nicht allein des Platzes, wo ſich überhaupt eine Diſſonanz einführen läßt, ſondern auch der Diſſonanz ſelbſt, die an demſelben eingeführt werden kann (ich ſage kann, denn gezwungen ſind Sie dazu wie irgend ein Componiſt nicht), beſtimmte Regeln geben. Wir nehmen dieſelben aus der Fortſchreitung des Grundbaſſes, der ja überall der Zeiger iſt an dem Uhrwerke der Harmonie, und wo die Wege ſich durchkreuzen oder irgend Etwas zweifelhaft erſcheint, ſtets daſteht als ein ſicherer Führer und tüchtiger Gewährsmann. Daß bei ihnen übrigens und zu jeder Zeit die Bedingung der richtigen Vorbereitung und Auflöſung, wie wir dieſe kennen gelernt haben, ſelbſt ſtillſchweigend, vorausgeſetzt wird, darf ich wohl nicht mehr und noch beſonders erinnern. Und ſo ſehen Sie denn auf die in Händen habenden Beiſpiele zurück und prüfen, ob nicht gleich die erſte Regel mit denſelben vollkommen übereintrifft:

> Wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt, oder — was daſſelbe iſt — eine Quarte fällt, ſo kann als Diſſonanz eingeführt werden die Quarte, die ſich jederzeit auflöst in die Terz und vorbereitet wird durch die Octav (auflöſendes und vorbereitendes Intervall ſind immer Conſonanzen).

Sogleich ein Beiſpiel und zwar ein ſolches, in welchem die Hauptmelodie theils ab-, theils aufwärts fortſchreitet und theils auch an ihrer Stelle bleibt. Die Abſicht bei dieſer Wahl ſoll Ihnen ſofort klar werden:



Im zweiten, dritten und ſechsten Takte ſind die, da der Grundbaß immer um eine Quarte fällt oder Quinte ſteigt, eingeführten diſſonirenden Quarten bereits in derſelben Stimme vorbereitet, in welcher ſie eintreten und in welcher zugleich auch ihre Auflöſung erfolgt, weil die Melodien hier, das erſtemal im Sopran, das zweitemal im Alt und das drittemal im Tenor, abwärts fortſchreiten. Der vorbereitende Ton iſt jedesmal die Octav des Grundbaſſes, über welchem er ſteht, die Diſſonanz die Quarte und der auflöſende Ton die Terz von dem Grundbaſſe, über welchem ſie ſtehen. Als ich im fünften Takte, wo wiederum der Grundbaß vom vierten auf dieſen Takt eine Quinte ſteigt, im Alte die Quarte als Diſſonanz einführen wollte, weil hier nur ihre Auflöſung zu finden war, fand ich, da die Melodie des Altes hier aufwärts fortſchreite (von e nach g), keine gehörige Vorbereitung und mußte nun zu deren Zweck dem Tone e die vorbereitende Octave a nachſchlagen laſſen, die auch keine andere Stimmgränze überſchreitet. So viel über die Diſſonanzen, welche in dem Beiſpiele vorkommen; was fällt nun außerdem noch an demſelben auf? — Betrachten wir die Accorde in ihrer urſprünglichen Geſtalt:



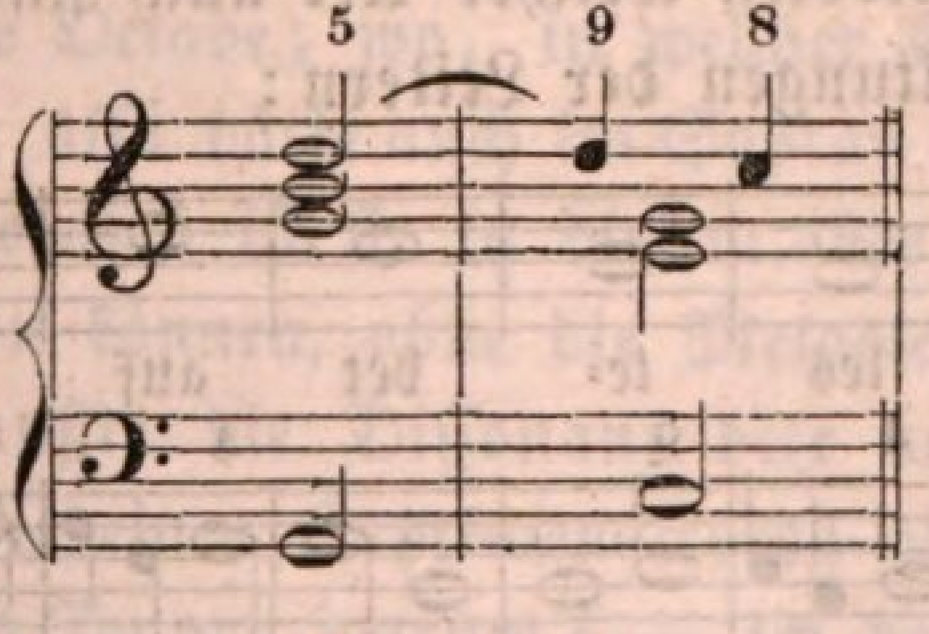
ſo hätte ich ſie ohne gehörige Modulation kaum aufeinander folgen laſſen dürfen, da die Verwandtſchaft, die unter ihnen herrſcht, keine vollkommen harmoniſche iſt; durch Einführung der Diſſonanzen aber iſt dieſe Verwandtſchaft, wie Sie oben deutlich erſehen, hergeſtellt, und ſo alſo können

die Diſſonanzen ſogar dazu dienen, weniger verwandte Accorde, die auf einander folgen ſollen und zwiſchen denen ſich doch nicht wohl eine förmliche Modulation anbringen läßt, auf eine innigere Weiſe mit einander zu verbinden. Das oft ihre Nothwendigkeit, und dieſe Ihnen zugleich darzuſtellen, war die Urſache, warum ich obiges Beiſpiel in ſeiner vorhandenen Geſtalt wählte. Wie hätte ich z. B. von dem Accorde A-Moll im vierten Takte unmittelbar nach dem E-Moll im fünften Takte anders und mit guter Manier gelangen können, als dadurch, daß ich hier die Quarte a als Diſſonanz einführte? — nun ſind zwei Töne in der Harmonie enthalten, die auch in der vorhergehenden ſchon da waren; wie von dem E-Mollaccorde dann wieder zu dem von H-Moll im ſechsten Takte anders als durch Einführung der diſſonirenden Quarte e? — H iſt zwar die Dominante von E, aber der Schritt von E-Moll unmittelbar nach H-Moll wäre ohne ſolche Vermittelung doch zu hart geweſen, wovon Sie ſich überzeugen, wenn Sie nur ein einziges Mal die Accorde auf Ihrem Claviere anſchlagen, und dann ſpielen, wie hier geſchrieben ſteht. Umgekehrt von H-Moll nach E-Moll den Schritt machen, thut natürlich dem Ohre weit weniger weh, da die Dominante H ihrer Tonica E vorausgeht, wie es Geſetz iſt, obſchon keine eigentliche Modulation ſtattfindet.

Die zweite Regel über die Einführung der Diſſonanzen wird lauten, wenn Sie die früheren Beiſpiele noch einmal zur Hand nehmen wollen:

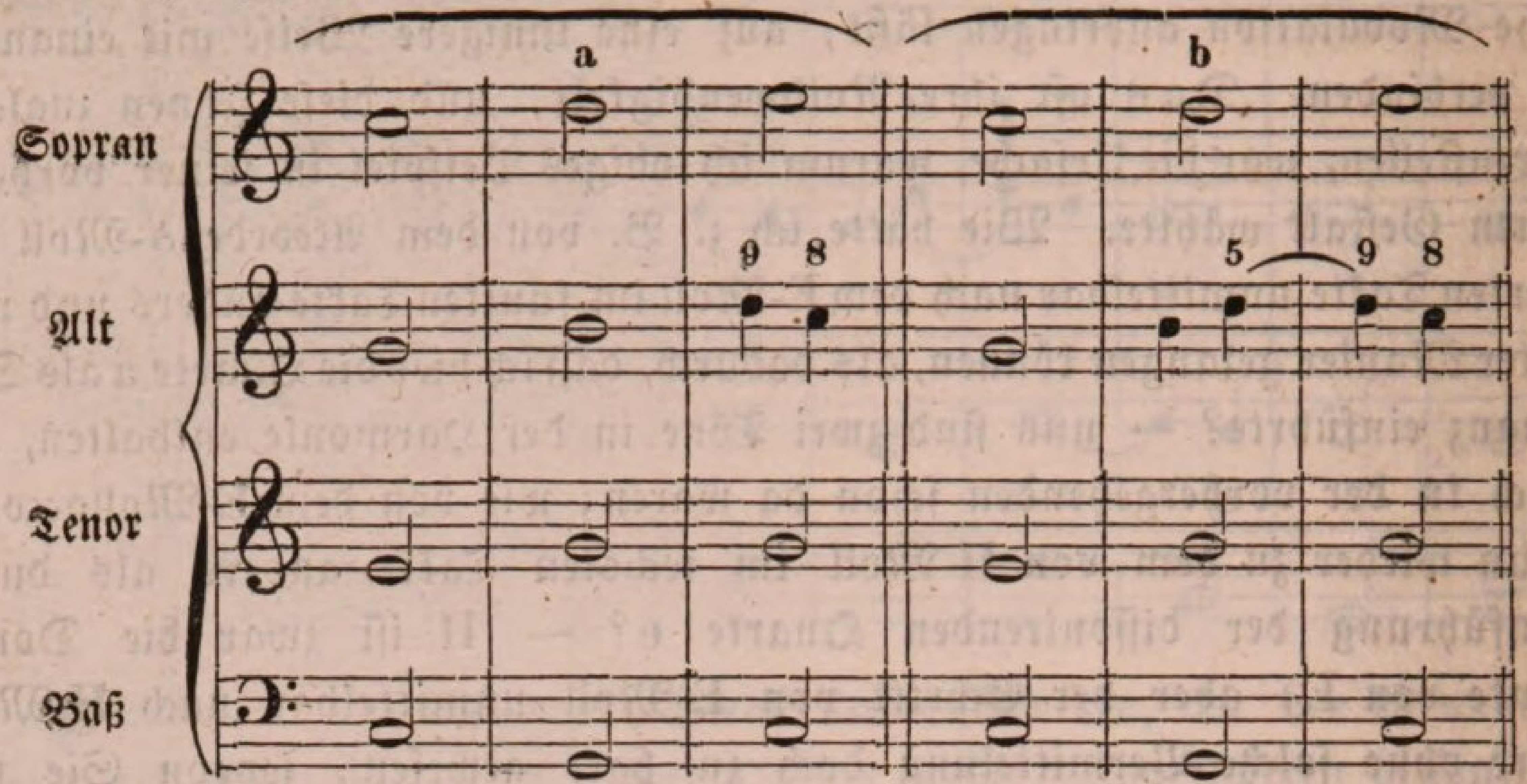
> Wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder umgekehrt eine Quinte fällt, ſo kann als Diſſonanz eingeführt werden die None, welche allemal in der Quinte vorbereitet iſt und ſich in der Octave auflöst.

Prüfen Sie nur die bereits als Beiſpiel angeführten Paar Takte:

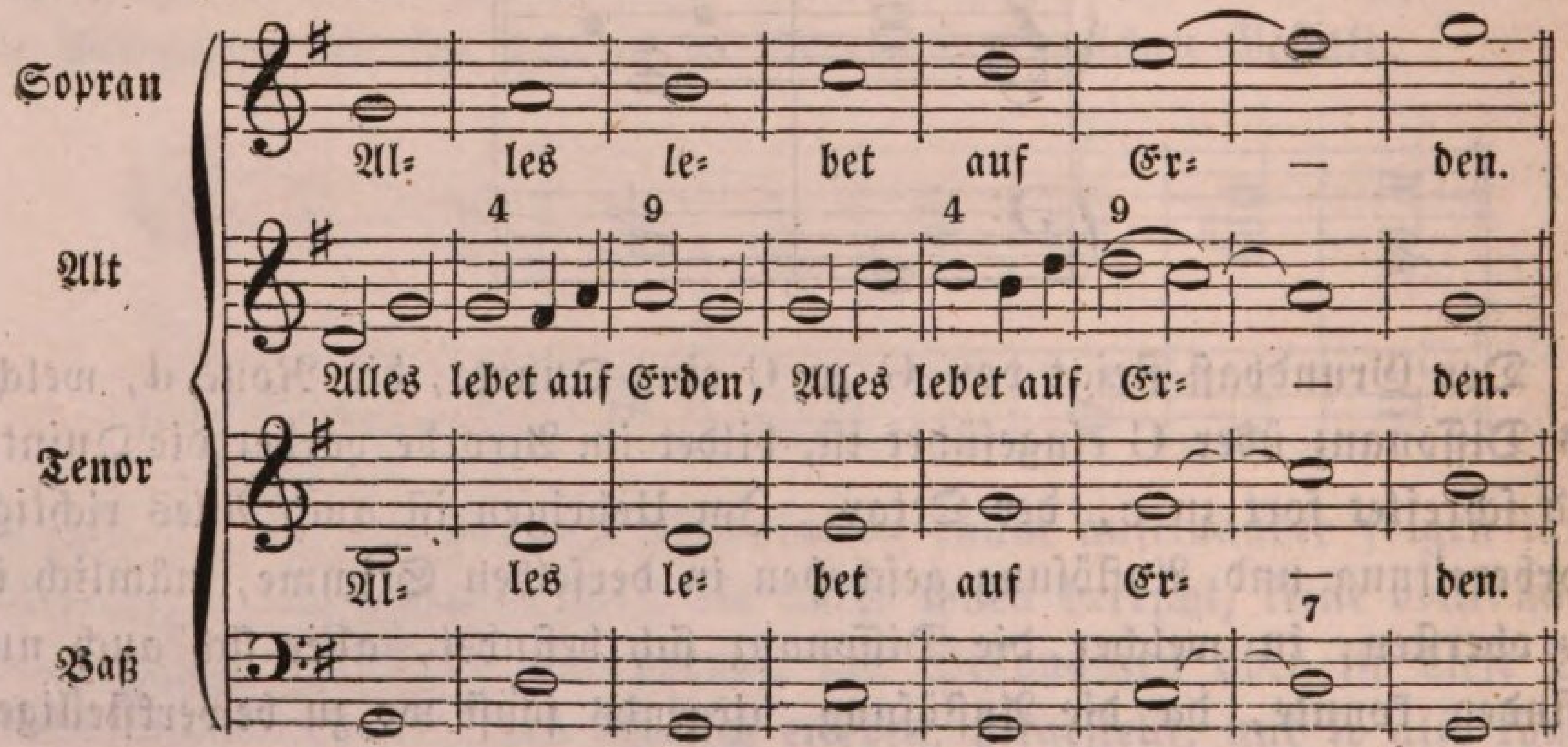


Der Grundbaß ſteigt von G zu C eine Quarte, die None d, welche als Diſſonanz über C eingeführt iſt, bildet im Accorde vorher die Quinte, und ſchreitet fort zu c, der Octav. Im Uebrigen iſt auch Alles richtig: Vorbereitung und Auflöſung geſchehen in derſelben Stimme, nämlich in der oberſten, in welcher die Diſſonanz ſich befindet, aber ſich auch nur befinden konnte, da die Auflöſung nirgends ſonſt wo zu bewerkſtelligen

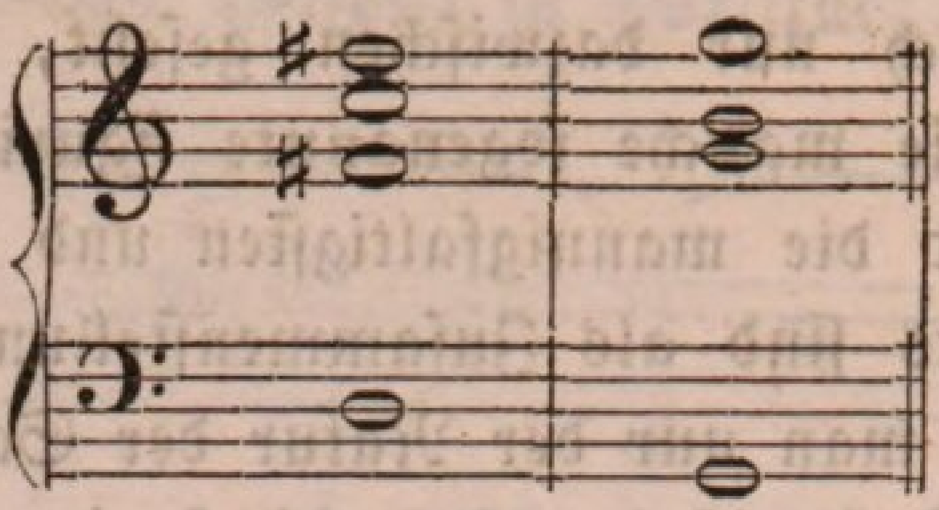
war. Doch auch ein kleines Beiſpiel in Partitur, und wo die Melodie aufwärts fortſchreitet:



Vom zweiten bis zum dritten Takte ſteigt der Grundbaß um eine Quarte, wir können im dritten Takte über C alſo die None als Diſſonanz einführen, und zwar in der Altſtimme, weil hier, aber auch nur hier, die Octave c, welche die None d auflöst, ſich befindet. Thun wir es wie bei a; doch nun fehlt die Vorbereitung in der Stimme; ſetzen wir die Harmonie daher wie unter b, und laſſen dem h im Alte im zweiten Takte das vorbereitende d nachſchlagen, das zu ſeinem Grundbaſſe die Quinte iſt. Zur Uebung in der Einführung der Quarte und None als Diſſonanzen in der Harmonie, wollen wir jetzt die ganze aufſteigende Tonleiter harmoniſch und zwar vollkommen vierſtimmig ausführen; es wird dies Beiſpiel zugleich eine gute Gelegenheit geben, vieles früher Gehabte und Gelernte wieder in's Gedächtniß zurückzurufen und ſo ſtets im Andenken zu erhalten; Melodien welcher Art auch ſind ja doch nichts Anderes als bloße Umgeſtaltungen der Leitern:



Den Text habe ich nur dazwiſchen geſetzt, um Sie ſo recht innig zu überzeugen, wie manche ſogenannte figurirte Sätze, aus denen verjährte Theorien oft die mannigfaltigſten und wunderſamſten Accorde herdemonſtriren, Nichts ſind als Zuſammenſtellungen von diſſonirenden Harmonien nach, folgt man nur der Natur der Sache, ganz einfachen Regeln. Im zweiten Takte iſt der Grundbaß eine Quinte geſtiegen, wir konnten alſo die Quarte als Diſſonanz einführen, die ſich in die Terz auflöst, und in der Octave vorbereitet ſeyn muß. Die Terz war im Alte, ſo mußte auch die Diſſonanz in den Alt zu ſtehen kommen, und da der Alt vorher die Quinte und nicht die Octave ſingt, mußte zur gehörigen Vorbereitung der Diſſonanz dieſe jener nachgeſchlagen werden. Im dritten Takte fällt der Grundbaß wieder eine Quinte, wir konnten ſomit die None als Diſſonanz einführen, und zwar abermals im Alte, da hier die auflöſende Octave ſich befand; zu ihrer Vorbereitung waren wir aber auch genöthigt, ſogleich die Terz im vorhergehenden Accorde wieder zu theilen und die Quinte nachſchlagen zu laſſen. Nicht anders verhält es ſich im vierten und fünften Takte, in welchem letzteren die Quarte im Alte als Diſſonanz eingeführt iſt, da der Grundbaß vom vierten auf den fünften Takt eine Quarte fällt, was eben ſo viel iſt, als wäre er eine Quinte geſtiegen. Die nachgeſchlagenen Töne gehören erſichtlich zu der Harmonie ihres Dreiklangs und überſchreiten die Gränze keiner der übrigen Stimmen. Warum aber, muß ich hier fragen, haben wir im vierten Takte nicht auch eine Diſſonanz eingeführt, da der Grundbaß (von G nach C) eine Quarte ſteigt und die Regel ſagt, daß, wenn dieſes der Fall ſey, man die None als Diſſonanz einführen könne? — Sie werden vielleicht ſchon von ſelbſt den Grund begriffen haben. In welchen Ton löst ſich die None auf? — in die Octave; wo, in welcher Stimme liegt hier die Octave? — im Sopran; alſo hätte auch im Sopran die diſſonirende None ihre Stelle zu nehmen gehabt; iſt ſie in dieſem aber auch vorbereitet, und hätten wir ſie vorbereiten können, ohne die Melodie weſentlich zu verändern? — nein, alſo mußte die Diſſonanz hier auch wegbleiben. Im ſiebenten Takte treffen Sie einen Septimenaccord; aber die Septime liegt nicht im Alt, ſondern im Tenor; warum? — ich hatte die Quinten- und Octavenfolge zu vermeiden, und das geſchah am paſſendſten hier wohl auf die zweite Manier, die Sie kennen, nach welcher die Stimmen ihre verſchiedenen Plätze wechſeln. Uebrigens hätten die Accorde auch ſo lauten können:

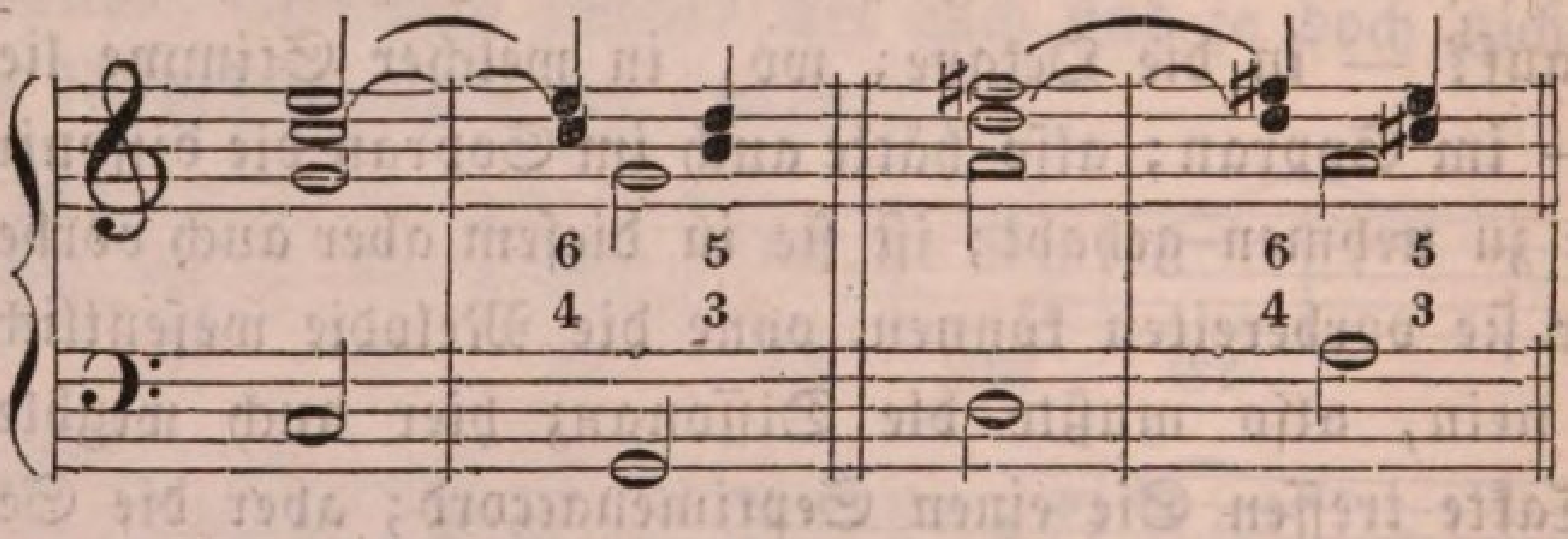


und es wäre auch gut geweſen. Wollen Sie nach dieſer Leiter auch noch andere harmoniſiren und mit den möglichen Diſſonanzen durchweben, ſo wird dieſe Uebung bei Ihren häuslichen Studien von vielem Nutzen für Sie ſeyn; daß es hier aber noch mehr ſolcher Beiſpiele bedürfe, glaube ich nicht, und ſchreite deshalb ohne allen Aufenthalt in unſerer Unterſuchung fort.

Wir haben bisher hauptſächlich nur die None und Quarte als Diſſonanzen kennen und behandeln gelernt; zu Anfang unſerer heutigen Lection ſprach ich aber auch von einer diſſonirenden Sexte, welche der Vorhalt ſey von der Quinte, und führte auch ein Beiſpiel davon an. Wann können wir dieſe Sexte in der Harmonie als Diſſonanz einführen?

wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt oder eine Quarte fällt, was daſſelbe iſt.

Sie ſehen, es iſt dieſelbe Regel, welche wir vorhin hatten bei Betracht der Einführung der Quarte vor der Terz; dieſe konnte ebenfalls geſchehen, wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt; ſo können wir denn in dem Falle nicht blos eine, ſondern ſogar zwei Diſſonanzen in der Harmonie anbringen, die Quarte und die Sexte; jene iſt Vorhalt von der Terz und wird in der Octave vorbereitet, dieſe iſt Vorhalt von der Quinte und wird in der Terz vorbereitet:

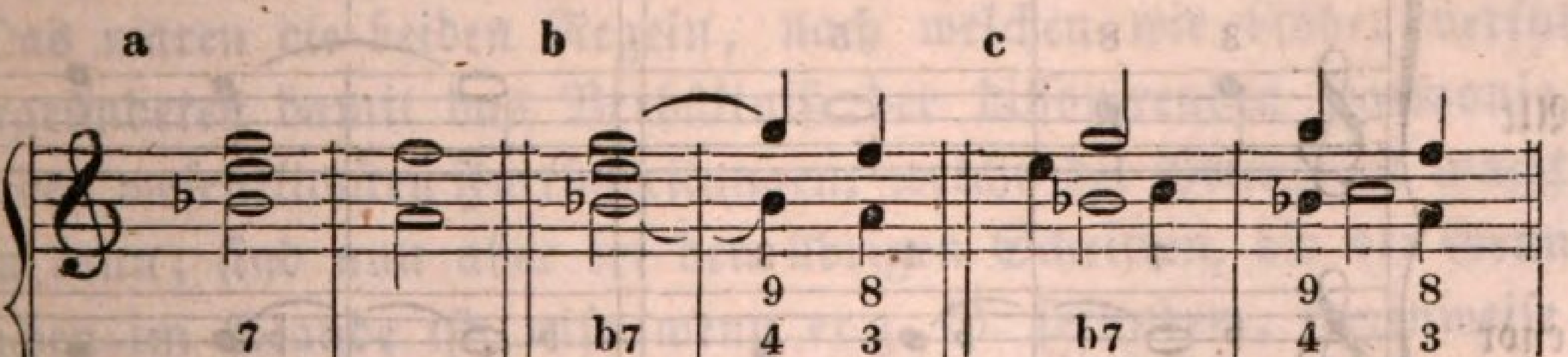


Sind Sie aufmerkſam meinem Vortrage gefolgt, ſo muß Ihnen immer klarer werden, wie in der That wir, wie ich früher bereits andeutete, durch die Einführung von Diſſonanzen nach ſo einfachen Regeln zu vielen jener Accorde gelangen, deren Darſtellung nach den meiſten anderen Methoden eine ſo verwickelte und daher oft nur verwirrende iſt. Hier haben wir z. B. durch die Einführung zweier Diſſonanzen auf einmal den bekannten Quart-Sextenaccord gewonnen. War aber in dieſem Falle eine

ſolche Verbindung von Diſſonanzen erlaubt, ſo muß auch ſonſt und überhaupt Nichts dagegen einzuwenden ſeyn; und unterſuchen wir, ob nicht auch in Gemeinſchaft mit der None ſich noch eine andere Diſſonanz einführen läßt? — Allerdings, und zwar die Quarte, wenn nämlich die Septime in einem Accorde vorhergeht, in welcher in ſolchem Falle allein die Quarte vorbereitet werden kann. Halten Sie mir hier nicht entgegen, daß die Vorbereitung meinem früheren Ausſpruche zu Folge nothwendiger Weiſe durch eine Conſonanz geſchehen müſſe, und die Septime ſey doch keine Conſonanz: freilich iſt die Septime an und für ſich keine Conſonanz, ihrer innern Natur nach vielmehr eine Diſſonanz; indeſſen wo wir, wie hier, von Diſſonanzen reden, die eine Vorbereitung ꝛc. erfordern, ſcheidet ſie gänzlich aus deren Bereich, denn ſie bedarf nirgends einer ſolchen Vorbereitung, löst ſich auch nicht, wie unſere und die eigentlichen Diſſonanzen, über ein und demſelben, ſondern erſt über dem folgenden Grundbaſſe auf, und muß daher, da wir ſie einer Cathegorie doch zuzurechnen genöthigt ſind, gewiſſermaßen als eine Conſonanz angeſehen werden dürfen, die eine andere wirkliche Diſſonanz vorzubereiten im Stande iſt. Und dies angenommen denn, können wir,

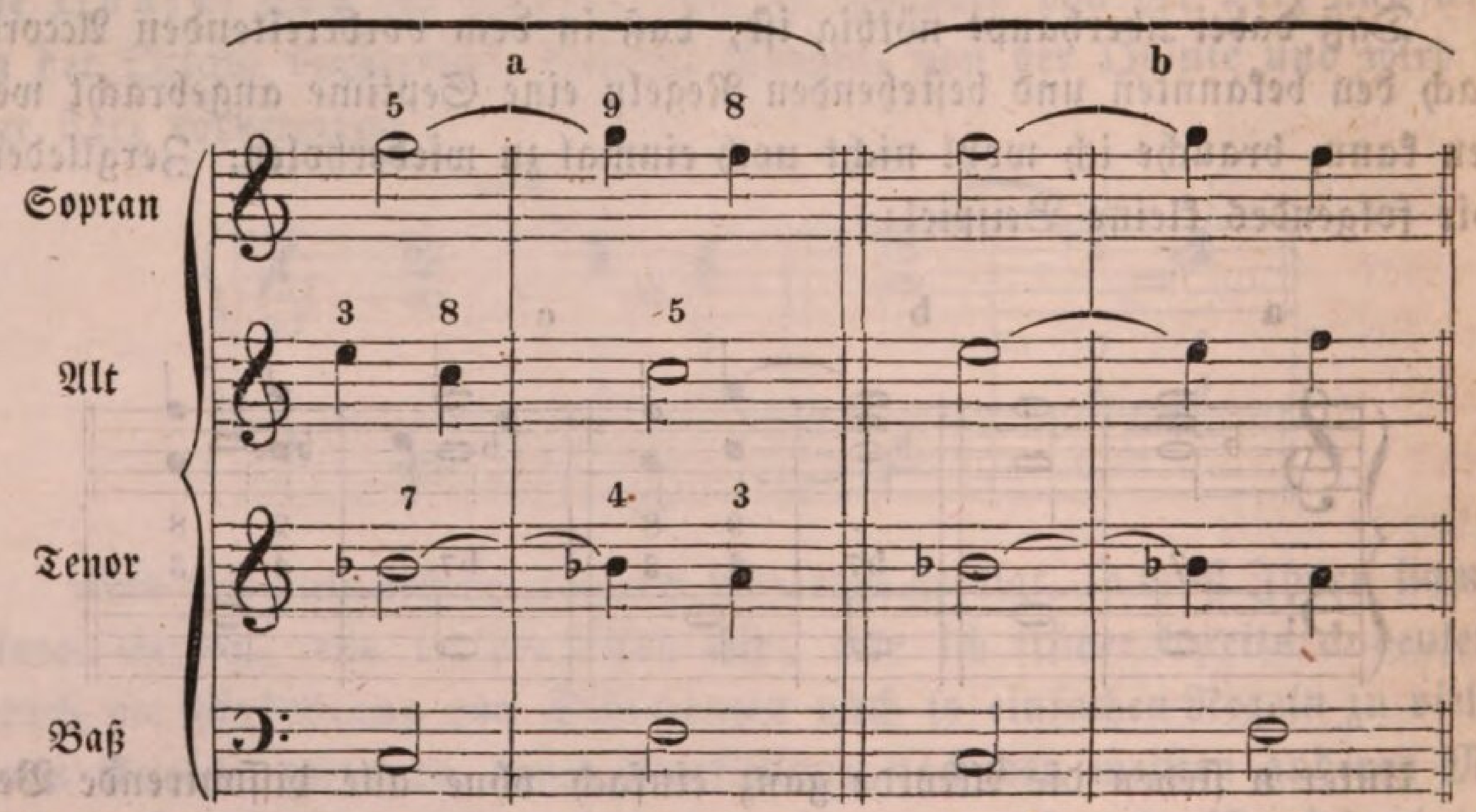
wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt, oder umgekehrt eine Quinte fällt, nicht allein die None, ſondern auch die Quarte als Diſſonanz einführen, die alſo in der Septime vorbereitet iſt und ſich in die Terz auflöst.

Daß dabei überhaupt nöthig iſt, daß in dem vorbereitenden Accorde nach den bekannten und beſtehenden Regeln eine Septime angebracht werden kann, brauche ich wohl nicht noch einmal zu wiederholen. Zergliedern wir folgendes kleine Beiſpiel:



Unter a ſtehen die Accorde ganz einfach ohne alle diſſonirende Verbindung da: der Grundbaß C iſt die Dominante von dem folgenden F, alſo konnte die Septime b angebracht werden, die ſich auch ganz richtig in dem F-Accorde, indem ſie zur Terz hinabſteigt, auflöst. Unter b ſind

dieſelben Accorde, aber mit Diſſonanzen enthalten: der Grundbaß ſteigt von C zu F eine Quarte, ſo konnten wir zunächſt die None g als Diſſonanz oder diſſonirenden Vorhalt einführen; dieſelbe löst ſich auf in die Octav; dieſe liegt in der Melodie oder im Sopran, und die Vorbereitung geſchieht auch ganz richtig im vorhergehenden Accorde durch die Quinte im Sopran; ferner konnten wir als Diſſonanz einführen die Quarte, die ſich auflöst in die Terz, und ſomit in der dritten Stimme oder im Tenor, weil hier die Terz enthalten iſt, und die Vorbereitung geſchieht auch in derſelben Stimme durch die Septime b. Sie begreifen, daß dieſe durch die Septime vorbereitete diſſonirende Quarte Nichts iſt, als eine Verzögerung der Auflöſung der Septime. Mit Eintritt des Grundbaſſes F hätte dieſe erfolgen ſollen, da klingt aber die Septime auch über dieſem Grundbaſſe noch einige Zeit in der Eigenſchaft einer Quarte fort, ehe die Auflöſung erfolgt, die nun natürlich auch eine Auflöſung der Quarte iſt. Wo aber iſt denn der Fortſchritt der Terz des Septimenaccordes, wenn wir die Accorde ſo folgen laſſen, wie hier unter b? — dieſe Terz, haben wir ja gelernt, tritt immer eine Stufe über ſich in die Octave der Tonica? — Wohl, und weil das ſeyn muß, aber nicht bewerkſtelligt werden kann, laſſen wir die Terz des Dominantenaccordes lieber über ihrem eigenen Grundbaſſe noch zur Octav hinabſteigen, wie unter c, die keinen Fortſchritt erfordert, ſondern ruhig auf ihrer Stelle liegen bleibt und hier zur Quinte wird, ſo daß alſo, wirklich vierſtimmig die Accorde ausgeſetzt, dieſelben eigentlich lauten wie hier unter a:



Abſichtlich habe ich unter a durch Ziffern über den Noten das Intervall jedesmal angedeutet, damit Ihnen der Fortſchritt der einzelnen Stim=

men recht anſchaulich wird. Wohl weiß ich, daß der Satz auch lauten könnte wie unter b, und wer unter Ihnen ſchon einigermaßen vertraut iſt mit den Regeln der Harmonie, wird ſich vielleicht auch ſchon gewundert haben, daß ich vorhin ſagen mochte, der gewöhnliche Fortſchritt der Terz im Dominantenaccorde ſey hier nicht zu bewerkſtelligen, und wir müßten deshalb eine Operation mit derſelben vornehmen, wie ſie unter a wirklich geſchehen; indeſſen müßte ich nothwendig, wollte ich mich auf eine Erklärung des Satzes unter b einlaſſen, die Lehre von den ſogenannten Retardationen oder aufwärts fortſchreitenden Diſſonanzen in unſere Betrachtung ziehen, und das wäre nicht allein zu weitläuftig und ſtörte die Einfachheit, in der wir unſere Unterſuchungen anzuſtellen uns einmal vorgenommen haben, ſondern es hat ſolcher Lehre auch noch manches Andere vorauszugehen, das ihr gewiſſermaßen zur Bedingung dient, und das ſoll ja gerade uns die Arbeit erleichtern, daß wir vollkommen ſtufenweiſe fortſchreiten und entwickelnd immer, folgernd, herleitend das Eine aus dem Andern. Für heute und jetzt überhaupt haben wir es lediglich mit denjenigen Diſſonanzen zu thun, die ſich abwärts auflöſen, oder den ſogenannten Vorhalten, die in der Technik auch wohl unterſchieden werden von den Aufhalten, und ſolche blos in's Auge gefaßt, müſſen wir noch ſchreiben, wie bei a, und die Betrachtung des ſogenannten Undecimenaccords, der unter b ſich bildete, bis für ein anderes Mal aufſchieben.

Ich recapitulire:

wenn der Grundbaß um eine Quarte ſteigt oder Quinte fällt, ſo können wir als Diſſonanz einführen die None und unter Bedingungen auch die Quarte oder beide zugleich; ſteigt der Grundbaß eine Quinte oder fällt er um eine Quarte, ſo können wir als Diſſonanzen einführen die Quarte oder die Sexte oder auch beide zugleich.

Das waren die beiden Regeln, nach welchen wir bisher verfuhren; wir ergründeten damit das Verhältniß der diſſonirenden Harmonie nach den beiden weſentlichſten Fortſchreitungen, welche der Grundbaß macht und machen kann; ſind nun aber bei den übrigen Schritten, die der Grundbaß zu machen im Stande iſt, alſo wenn er z. B. ſecunden-, terzenweiſe oder noch anders fortſchreitet, keine Diſſonanzen möglich? — o ja, und ich will ſofort die Regeln herſetzen, nach welchen wir ſie finden:

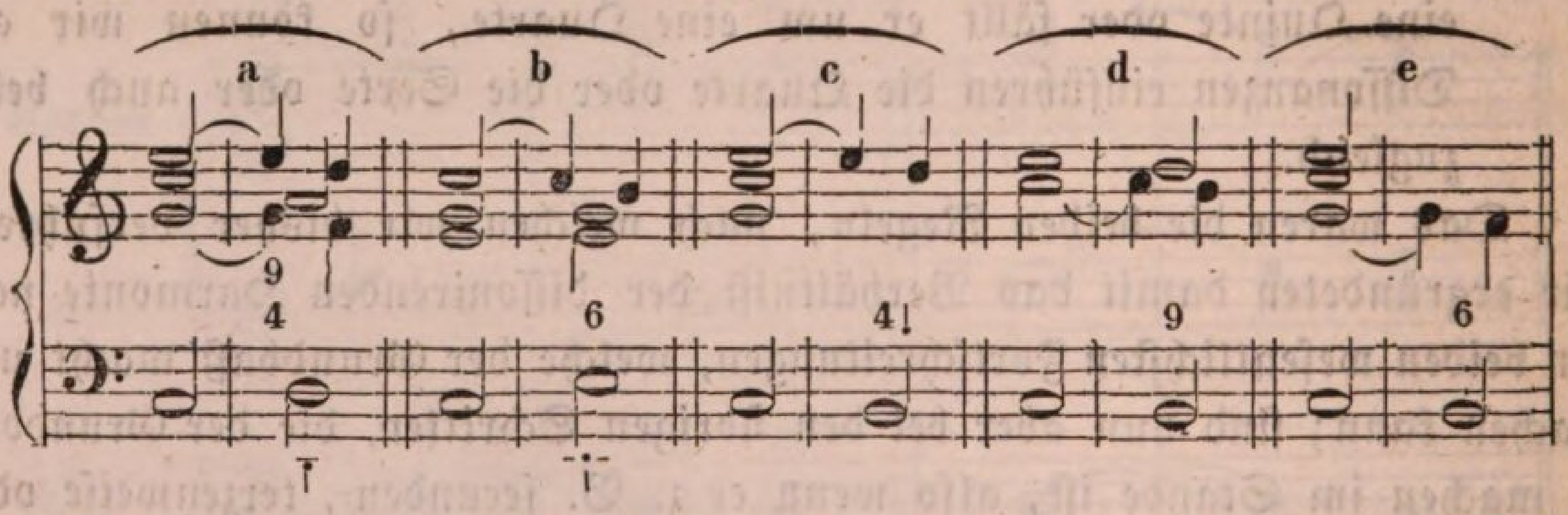
Wenn der Grundbaß eine Secunde ſteigt, oder kleine Septime fällt, was ſtets gleich iſt, können wir haben die None als Diſſonanz, die in der Terz vorbereitet iſt und wie immer ſich in die Octav auflöſt, oder auch

die Quarte, welche alsdann in der Quinte vorbereitet wird und ſich in die Terz auflöst (ſ. unten a).

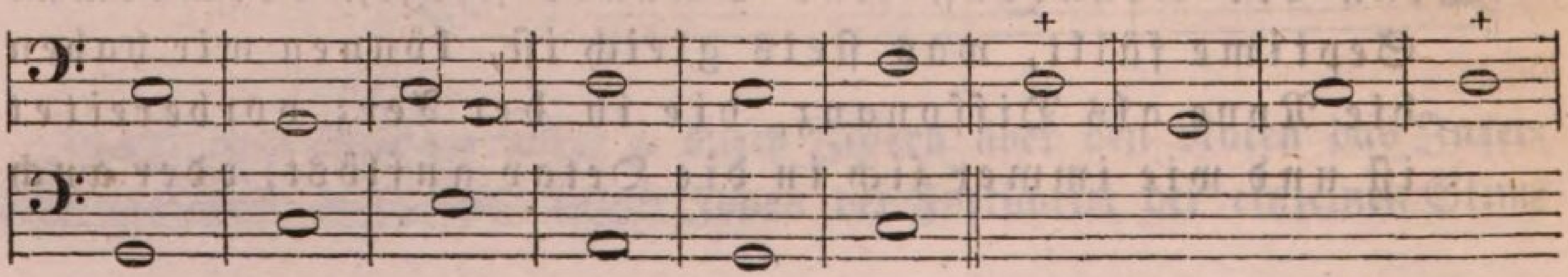
Steigt der Baß eine Terz oder fällt er eine Sexte, ſo iſt als Diſſonanz einzuführen möglich die Sexte, die in der Octave vorbereitet wird und ſich in die Quinte auflöst (ſ. unten b).

Steigt der Baß eine Septime oder fällt er eine Secunde, ſo ſtellen ſich drei Diſſonanzen dar, die eingeführt werden können, nämlich die Quarte, die in der Terz vorbereitet wird und in dieſe ſich auch auflöst, dann die None, die in der Octave vorbereitet wird, und ebenfalls auch in dieſe ſich auflöst, und endlich die Sexte, die als Quinte vorher conſonirt und auch zu dieſer wieder wird (ſ. unten c d e).

Die Zahl der Diſſonanzen hat ſich nach dieſen Regeln nicht vermehrt, konnte ſich aber auch nicht vermehren, da mit None (Secunde), Sexte und Quarte alle Diſſonanzen bezeichnet ſind, welche unſer Syſtem enthält oder — mit anderen Worten — innerhalb einer Octave ſich vorfinden (die Septimen haben eine ganz andere und vollkommen eigenthümliche Natur), ſondern nur die Gelegenheit, wo dieſelben in Anwendung kommen, iſt dadurch vervielfacht worden. Daher wird es auch nur eines Beiſpiels bedürfen, um Sie von der Richtigkeit dieſer Regeln zu überzeugen: im Uebrigen, was Vorbereitung, Auflöſung und überhaupt die ganze Behandlungsweiſe der Diſſonanzen betrifft, bleibt es ja bei alle Dem, was ich in dem Bisherigen hinlänglich darüber beibrachte:

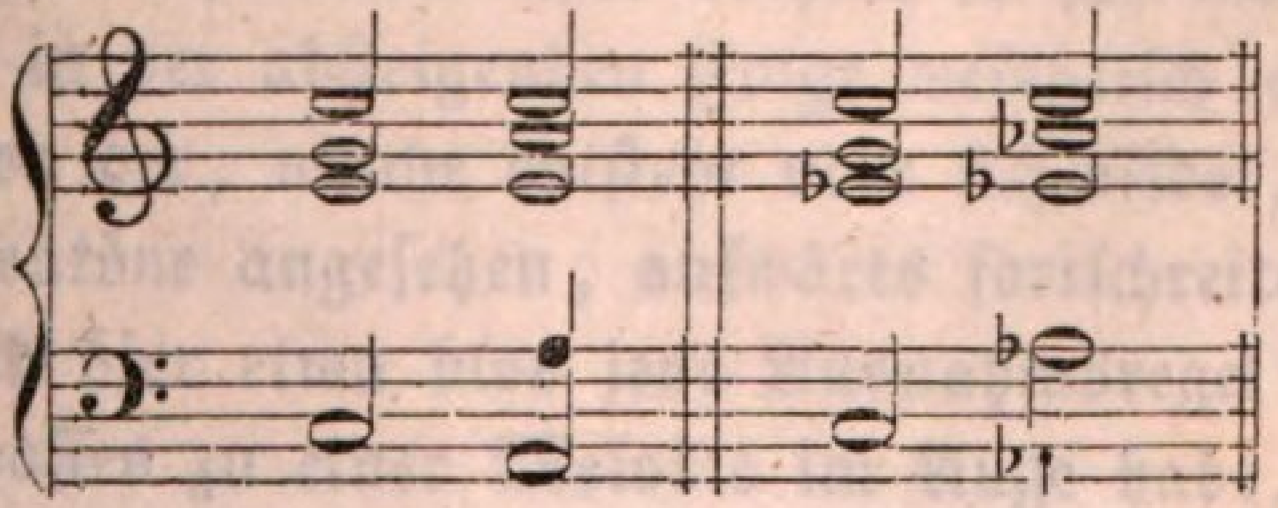


Zur eigenen Uebung will ich Ihnen auch eine Reihe Grundbäſſe herſetzen, die Sie ſich denken können, als gehörten ſie zu einem Tonſtücke in C-Dur:

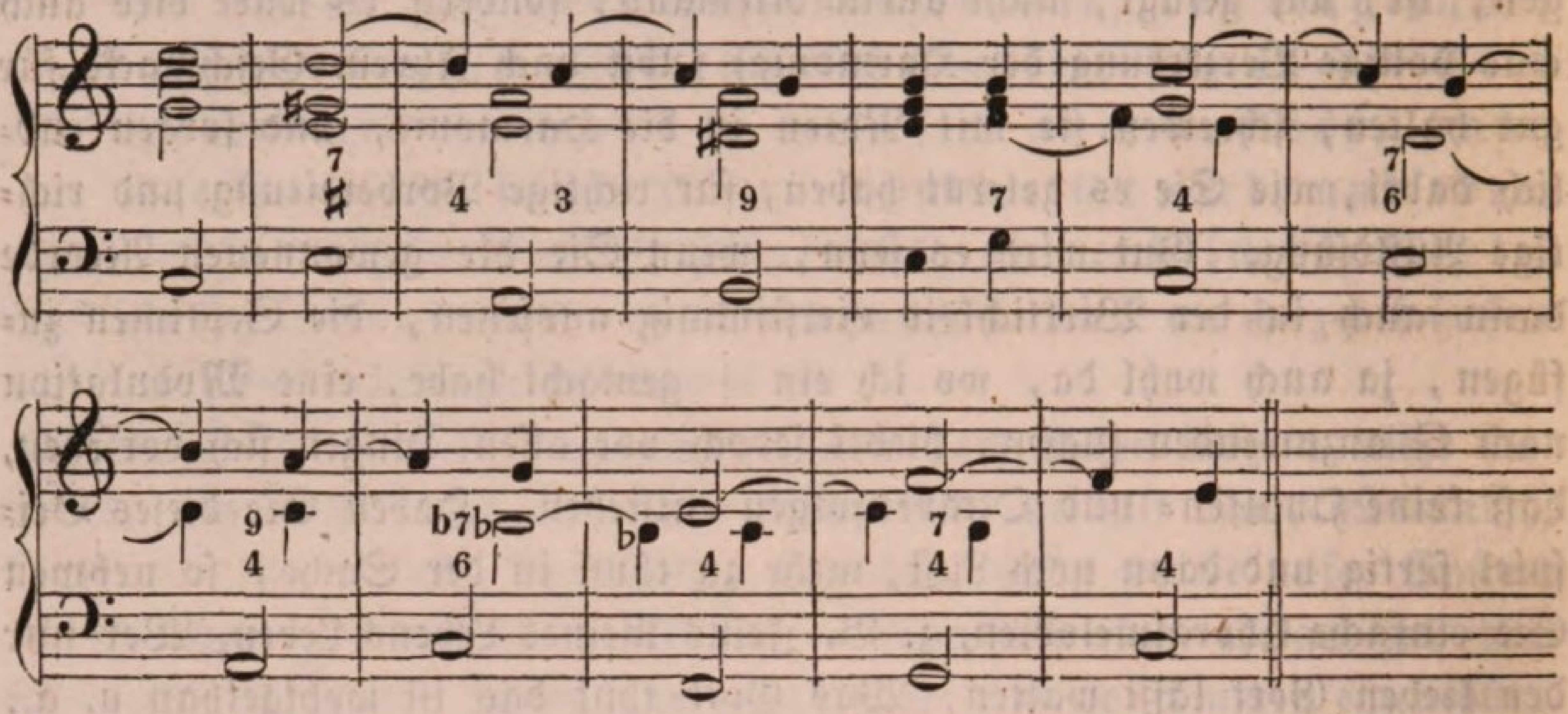


Setzen Sie nun zu Hauſe die Accorde darüber, und vermeiden Sie dabei alle unnöthigen Sprünge in der Melodie oder Oberſtimme; alsdann bemerken Sie mit Ziffern über jeder Baßnote alle die Diſſonanzen, die ihre beſondere Fortſchreitung wohl zuläßt; hierauf wählen Sie die Diſſonanzen aus, die entweder durch Umſtände, um eine Verwandtſchaft unter den Accorden hervorzubringen oder dergleichen, geboten ſeyn können, oder deren Einführung Sie (gezwungen, alle möglichen Diſſonanzen anzubringen, iſt, wie geſagt, nicht allein Niemand, ſondern es wäre dies auch eine völlige Verzerrung der Harmonie) ſelbſt nach Ihrem Geſchmacke für gut halten, ſchreiben ſie mit Noten in die Harmonie, und ſorgen endlich dabei, wie Sie es gelernt haben, für richtige Vorbereitung und richtige Auflöſung. Gut wird es ſeyn, wenn Sie die gewonnenen Accorde dann auch in der Wirklichkeit vierſtimmig ausſetzen, die Septimen zufügen, ja auch wohl da, wo ich ein + gemacht habe, eine Modulation nach G anzuwenden ſuchen, hiebei jedoch vor allen Dingen ſich vorſehen, daß keine Quinten- und Octavenfolgen entſtehen. Haben Sie dieſes Beiſpiel fertig und dann noch Luſt, mehr zu thun in der Sache, ſo nehmen Sie einfache Choralmelodien, z. B. Jeſus meines Lebens Leben, Wer nur den lieben Gott läßt walten, Was Gott thut das iſt wohlgethan u. a., oder kleinere Volksmelodien, und bearbeiten dieſelben harmoniſch, ſo gut als es mit und nach Dem, was Sie bis jetzt gelernt haben, geht. Es wird das von großem Nutzen für die ſchnellere Förderung unſeres Zweckes ſeyn, und glauben Sie nicht, daß, wenn Sie mit Sorgfalt die Uebung betreiben, ein ſo gar ſchlechter Satz herauskommen wird. Sie brauchen, um ſich davon zu überzeugen, ja Ihre Arbeit ſtets nur neben die Harmonien zu halten, in denen Ihnen jene Choräle oder Volksmelodien vielleicht ſchon vorliegen, und beide nun mit einander zu vergleichen.

Mir fällt ein, ich habe oben den Sextenſchritt des Grundbaſſes nicht in Betrachtung gezogen, und nachgewieſen, warum in dieſem Falle keine Diſſonanz einzuführen möglich iſt. Wenn der Grundbaß eine Sexte ſteigt oder eine Terz fällt, ſo ſchreitet ja der Accord immer zu ſeinem verwandten Molldreiklange, oder umgekehrt der Molldreiklang zu ſeinem verwandteſten Durdreiklange fort, und es kann alſo hier gar keine Diſſonanz ſtatt finden:



Und hiernach nun will ich meinen heutigen Vortrag ſchließen mit einem Beiſpiele, in welchem die Harmonie in der erſten Abtheilung vollſtändig iſt, mit Con= und Diſſonanzen, dann aber unvollſtändig oder unausgeführt, indem ich nicht den vollſtändigen Accord erſt, ſondern blos die Diſſonanzen mit ihren Vorbereitungen und Auflöſungen hingeſchrieben habe. Was fehlt, können Sie ja ſelbſt noch zuſetzen, oder, indem Sie die Accorde auf Ihrem Inſtrumente ſpielen, dazu greifen:



Es kommen ziemlich alle gehabten Lehren über die Diſſonanzen zur Anwendung, und wenn Sie die letzten Accorde ſofort auf dem Inſtrumente auszufüllen und zu ergänzen ſuchen, gewöhnen Sie ſich zugleich an ein Spiel nach bloßer Bezifferung, was mich auch veranlaſſen wird, in Zukunft noch oft die Beiſpiele in ſolcher unausgeführten Weiſe Ihnen mitzutheilen.

Neunte Lection.

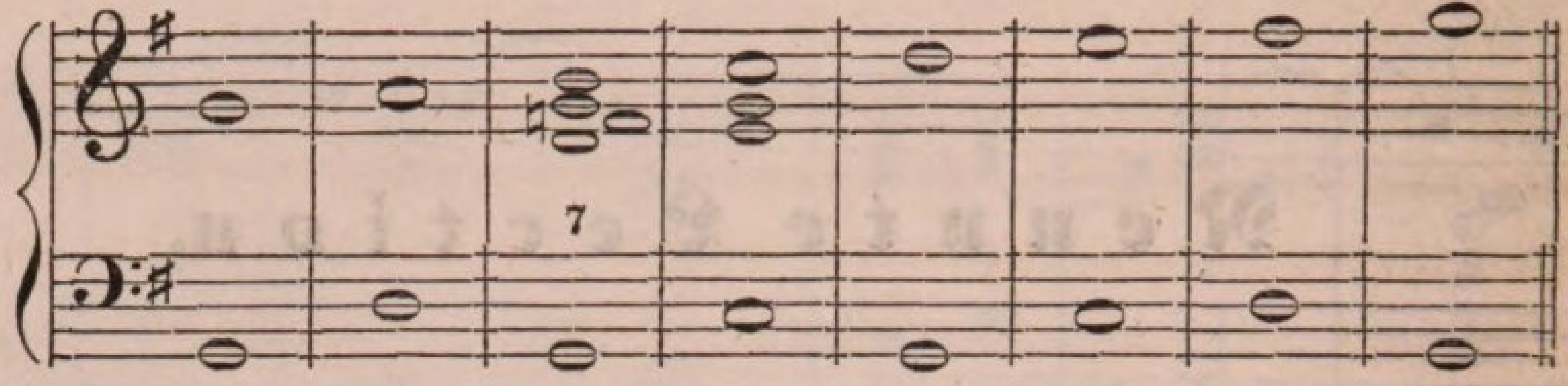
Harmoniſche Ausführung der abſteigenden diatoniſchen Tonleiter.

Innig verbunden mit der Lehre von den Diſſonanzen und der Modulation, welche wir in den beiden vorhergehenden Lectionen abgehandelt haben, iſt die Harmoniſirung der abſteigenden diatoniſchen Leiter. Es verhält ſich dieſe zu jener wie der Zweig zum Stamm, die Wirkung zur Urſache.

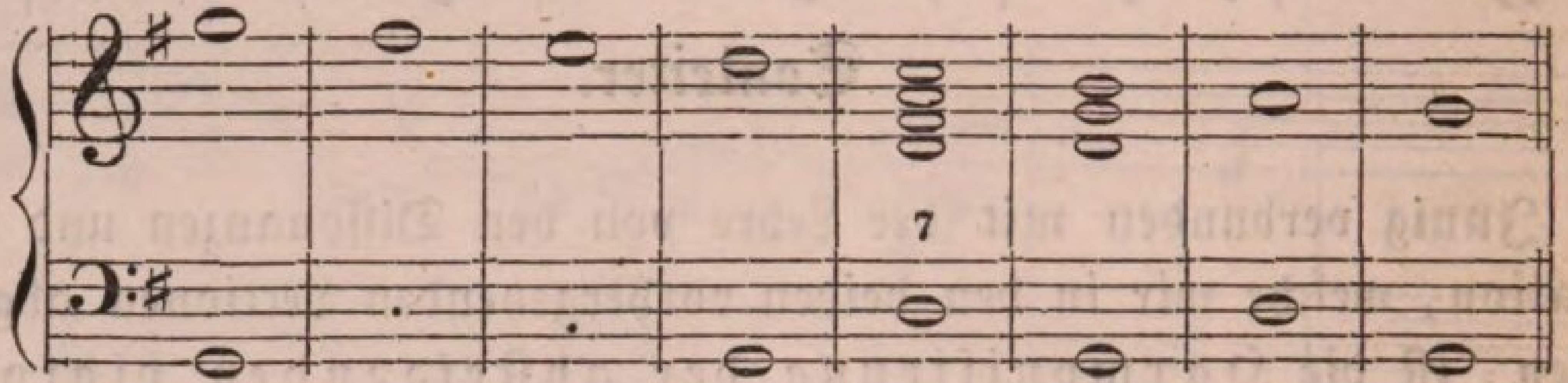
Wo wir bisher die diatoniſche Tonleiter und zwar die Dur-Tonleiter in's Auge faßten und vielleicht als Beiſpiel für einen aufgeſtellten Lehrſatz erwähnten, geſchah es in der aufſteigenden Folge ihrer Tonſtufen. In dieſer Geſtalt haben wir früher auch ihre Harmonie kennen gelernt, und daraus manche unſerer weiteren Regeln abſtrahirt. Sie dachten vielleicht dabei nicht daran, daß, wenn die Leiterſtufen abwärts auf einander folgen, dieſe Harmonie eine andere, wenigſtens in einigen Accorden verſchiedene ſeyn könne, ja ſogar ſeyn müſſe, da, betrachten wir die Töne einer Leiter als eine Melodie, die Leiter abwärts nicht anders klingt als aufwärts, das heißt, die Töne ſelbſt immer dieſelben bleiben, und dennoch iſt es ſo. Melodiſch laſſen wir z. B. die Töne der Tonleiter C-Dur aufeinander folgen aufwärts: c d e f g a h c, und abwärts: c h a g f e d c, alſo ohne auch nur einen derſelben von ſeiner Stelle zu verrücken; anders aber verhält es ſich mit der Harmonie dieſer Töne, die in der abſteigenden Folge weſentlich abweicht und auch abweichen muß von der, welche entſteht oder ſich bildet, wenn die Leitertöne, als Melodientöne angeſehen, aufwärts fortſchreiten. Und glauben Sie nicht, daß ich hier etwa blos jene Ausnahmsregel über die Auffindung des Grundbaſſes zu einer Melodie im Auge habe, wornach, wenn

der vierte Ton der Leiter eine Stufe abſteigt, derſelbe ſtatt mit der Subdominante mit der Dominante begleitet werden kann. Allerdings bringt auch dieſer Umſtand ſchon einige Verſchiedenheit hervor in der Harmoniſirung der auf- und abſteigenden diatoniſchen Leiter, wie Sie ſchon wiſſen, aber gleichwohl ſich auch noch einmal durch den eigenen Anblick überzeugen können:

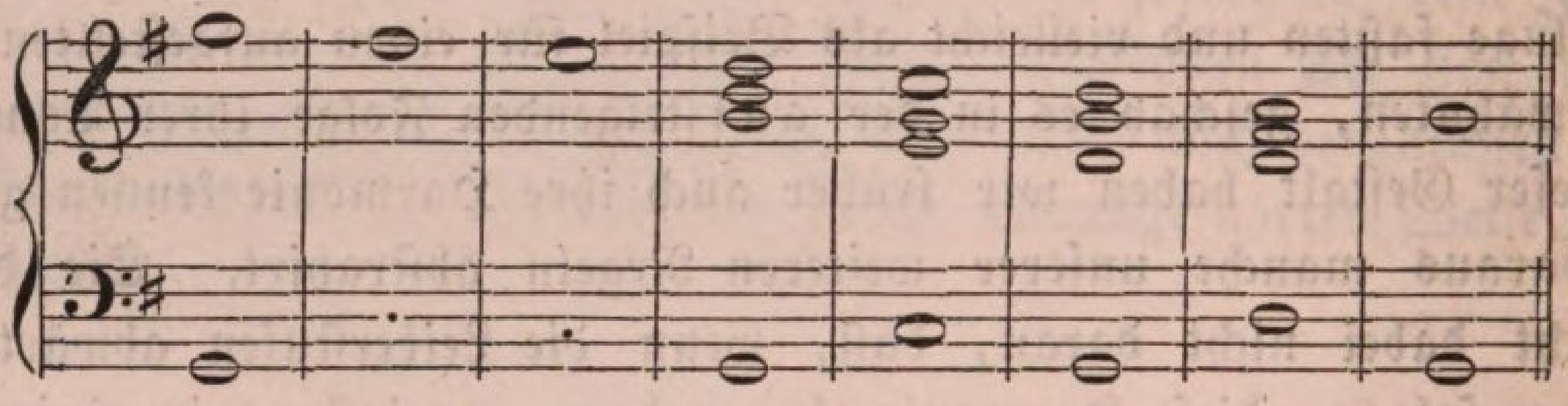
aufwärts:



abwärts:

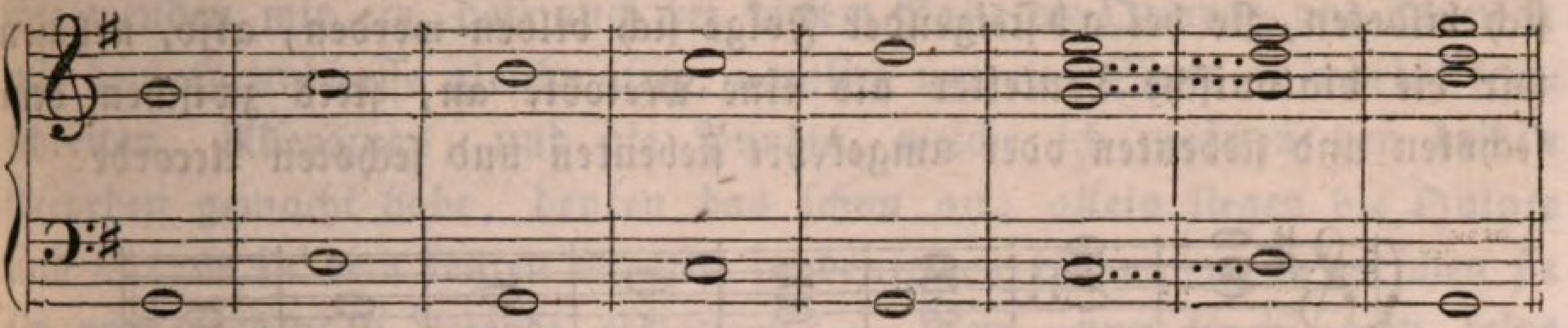


aber wir ſind zu dieſer Abweichung nicht geradezu genöthigt oder gezwungen; wir können eben ſo gut auch ſetzen und ſpielen:

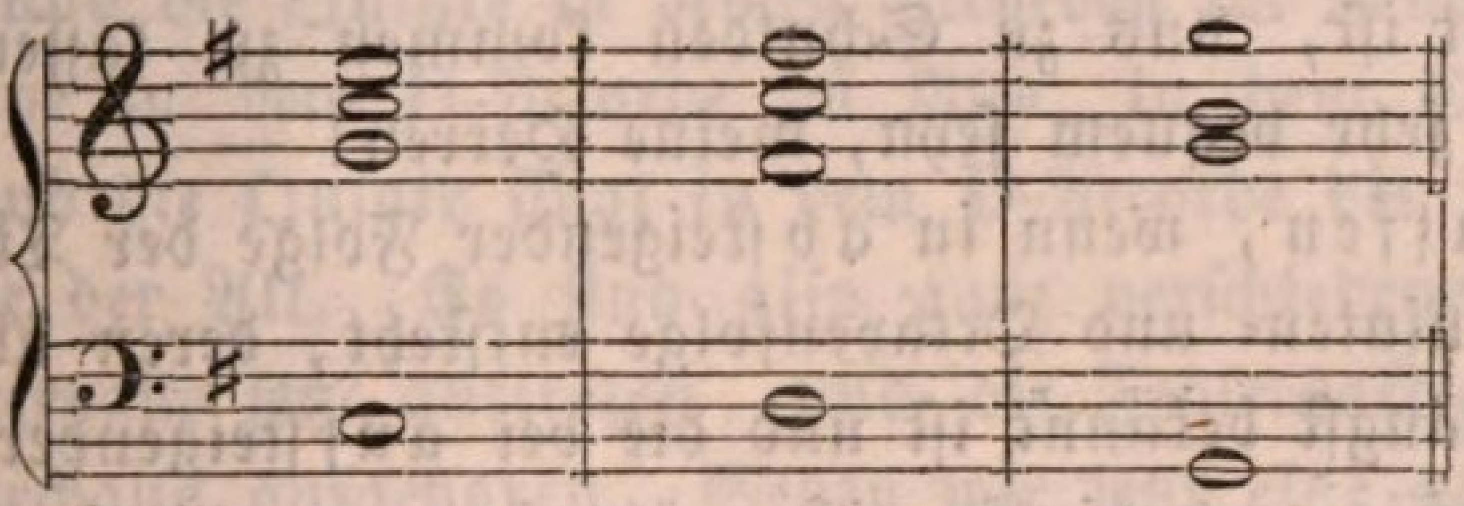


Erlauben Sie, daß ich Ihre Aufmerkſamkeit wiederholt auf etwas Vergangenes zurückführe, und auf welchen Gegenſtand, errathen Sie nicht unwahrſcheinlich ſchon aus den kleinen Noten, welche ich in dieſen Beiſpielen von der abſteigenden Folge der Leitertöne unter die ſechste und ſiebente Stufe ſetzte. Als wir in der vierten unſerer Zuſammenkünfte uns über diejenigen Fortſchritte in der Harmonie unterhielten, welche man größtentheils die falſche Quinten- und Octavenfolge nennt, machten wir die Erfahrung, daß in der Harmonie der aufſteigenden diatoniſchen Tonleiter eine ſolche Folge jedesmal ſtatt finde zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Tone, da hier die Octaven und Quinten um eben ſo viele Stufen ſteigen, als der Grundbaß ſelbſt, und dies auch aus dem Grunde ſchlechterdings nicht ſeyn dürfe, weil zwiſchen den beiden Accorden, ſolche als

ein Ganzes betrachtet, nicht die mindeſte harmoniſche Verwandtſchaft obwalte:



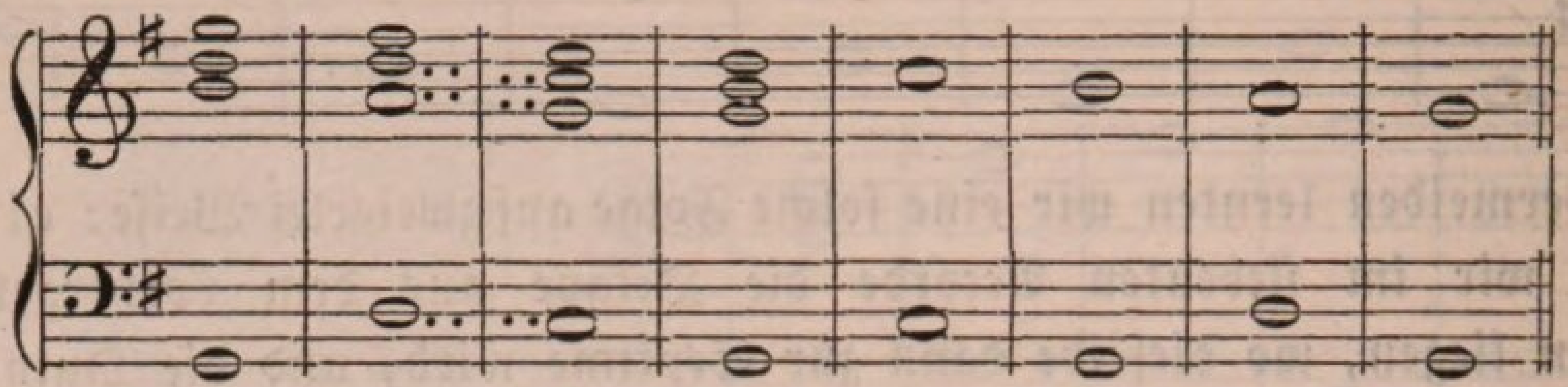
Vermeiden lernten wir eine ſolche Folge auf zweierlei Weiſe: *einmal* ließen wir im ſiebenten Accorde die Octave aus dem vorhergehenden ſechsten liegen, wo dieſelbe dann zur Septime wird, und die Quinte des ſechsten Accordes ſtatt eine Stufe aufwärts, eine Stufe abwärts ſteigen, ſo daß ſich der ſiebente Accord alſo auf folgende Weiſe geſtaltet:



und das *anderemal*: wenn der Satz ſtreng vierſtimmig geſchieht, verwechſelten wir die Lage der Stimmen und ließen dieſe ſich gewiſſermaßen in ihrem Fortſchritte durchkreuzen, ſo daß der Alt die Parthie des Tenors, dieſer aber die Parthie des Alts bekam. Es iſt Ihnen der ganze Prozeß noch zu gegenwärtig, als daß ich alles dahin Gehörige noch einmal zu wiederholen brauchte. Werden wir nun aber dieſe Quinten- und Octavenfolge auch auf *gleiche* Weiſe, wie wir ſie dort bei *aufſteigender* Folge der Töne zu vermeiden gelernt haben, auch umgekehrt bei *abſteigender* Folge der Töne verhindern können? — Nein, und die reine Unmöglichkeit der Sache muß Ihnen bei dem erſten Anblick einer harmoniſirten oder mit ihren Dreiklängen verſehenen abſteigenden diatoniſchen Leiter einleuchten. Vorkommen aber wird ſie doch dieſe fehlerhafte Folge auch bei abſteigender Melodie, denn die Regel über ihr Entſtehen lautete ja:

> wenn die Octave und Quinten, oder auch nur die Einen von Beiden, in der Harmonie um eben ſo viele Stufen ſteigen *oder fallen*, als der Grundbaß ſelbſt, entſteht ein fehlerhafter Harmonienſchritt, der (ich will hier zuſetzen: unter Umſtänden, denn wir haben geſehen, daß es auch erlaubte Octaven und Quinten giebt) vermieden werden muß.

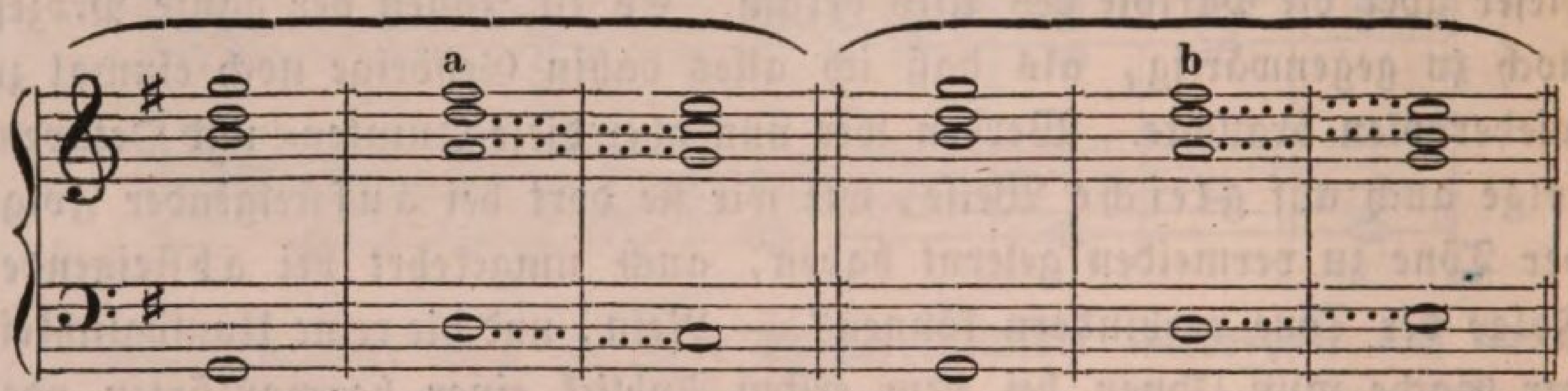
Auch liegt es in der Natur der Sache, daß an eben demſelben Orte, wo dieſe fehlerhaften Harmonienſchritte bei aufſteigender Folge der Töne ſich bildeten, ſie bei abſteigender Folge ſich bilden werden, alſo, nehmen wir die diatoniſche Tonleiter als eine Melodie an, ſtets zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten oder umgekehrt ſiebenten und ſechsten Accorde:



Welchen Weg aber ſchlagen wir ein, um auch in dieſem Falle uns keine Fehler gegen die Richtigkeit des Satzes, die in der Natur der Töne ſelbſt begründet iſt, uns zu Schulden kommen zu laſſen? — Es wird ganz kurz und ſehr bequem ſeyn, meine Herren! —

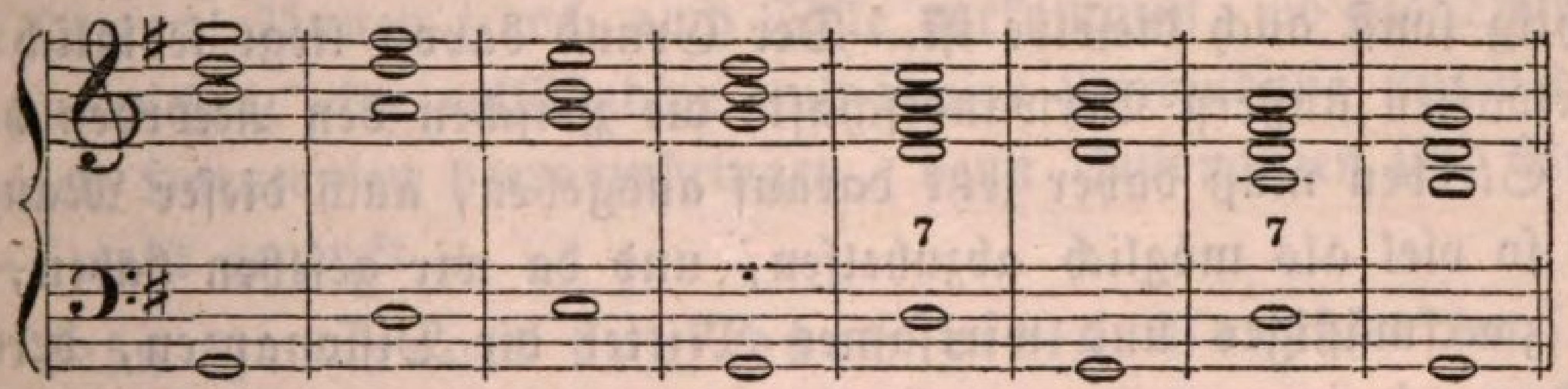
Wir laſſen, wenn in abſteigender Folge der Töne eine fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge entſteht, deren übrige Weſenheit Ihnen längſt bekannt iſt und die bei aufſteigender Folge zu vermeiden Sie auch hinlänglich geübt ſind, — ich ſage: wir laſſen alsdann den Grundbaß, ſtatt daß er, wie oben, eine Stufe fällt, eine Stufe ſteigen.

Statt des Fortſchrittes unter a alſo nehmen wir den unter b:

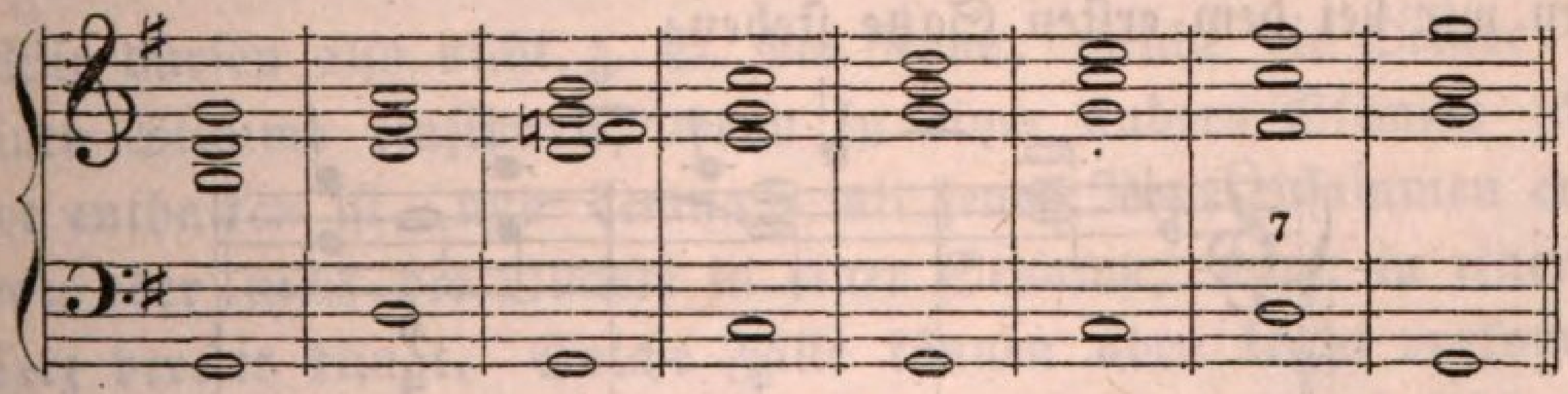


Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, wenn der Grundbaß ein anderer wird, auch der Accord ein anderer ſeyn muß, denn dieſer iſt ja urſprünglich immer der Dreiklang des unter ihm liegenden Grundbaſſes, und zwar derjenige Dreiklang, der mit der Vorzeichnung der Leiter, in welcher die Melodie ſteht, übereinſtimmt. Deshalb erhielten wir hier den Dreiklang von E-Moll, und konnten nicht den von E-Dur nehmen, weil das in dieſem vorkommende gis nicht dem G-Dur entſpricht, aus deſſen Leiter die drei Melodientöne genommen ſind. So werden Sie jedesmal, wenn Sie bei abſteigender Tonfolge die Quinten- und Octavenfolge vermeiden, den parallelen Molldreiklang gewinnen von derjenigen Durtonart, in

welcher die Melodie ſteht, und umgekehrt den harmoniſch verwandteſten Durdreiklang von derjenigen Molltonart, in welcher die Melodie ſteht. Sie wenden mir ein, daß auch bei dieſem Satze die Octaven und Quinten mit dem Grundbaſſe gleichmäßig, nämlich um eine Stufe aufwärts, fortſchreiten. Allerdings, und die Punkte, welche ich zwiſchen den beiden Accorden gemacht habe, deuten das ſchon an; allein liegen die Quinte und Octave in dem letzten Accorde in denſelben Stimmen, in welchen ſie im vorhergehenden Accorde erklangen? — Nein, nun ſo iſt auch keine fehlerhafte Folge vorhanden, denn ſie wiſſen ja, daß zu dieſer Fehlerhaftigkeit nothwendig noch gehört, daß der Schritt in gleichen Stimmen auch geſchieht. Denken wir uns obiges Beiſpiel als wirklich für die vier gewöhnlichen Stimmen geſetzt, und nehmen zuerſt die Accorde unter a: hier liegt die Octave in dem Accorde über D eben ſowohl im Alte als in dem über C, und die Quinte in beiden Accorden im Tenor; unter b aber liegt die Octave in dem D-Accorde im Alte, in dem E-Accorde jedoch im Sopran, und die Quinte ſingt in dem D-Accorde der Tenor, in dem E-Accorde aber der Alt. Es ſind alſo ganz verſchiedene Stimmen, in denen die Intervalle jetzt auftreten, und die Fehlerhaftigkeit der Folge unter a iſt durchaus aufgehoben. Setzen wir jetzt eine abſteigende Tonleiter vollſtändig harmoniſch aus:

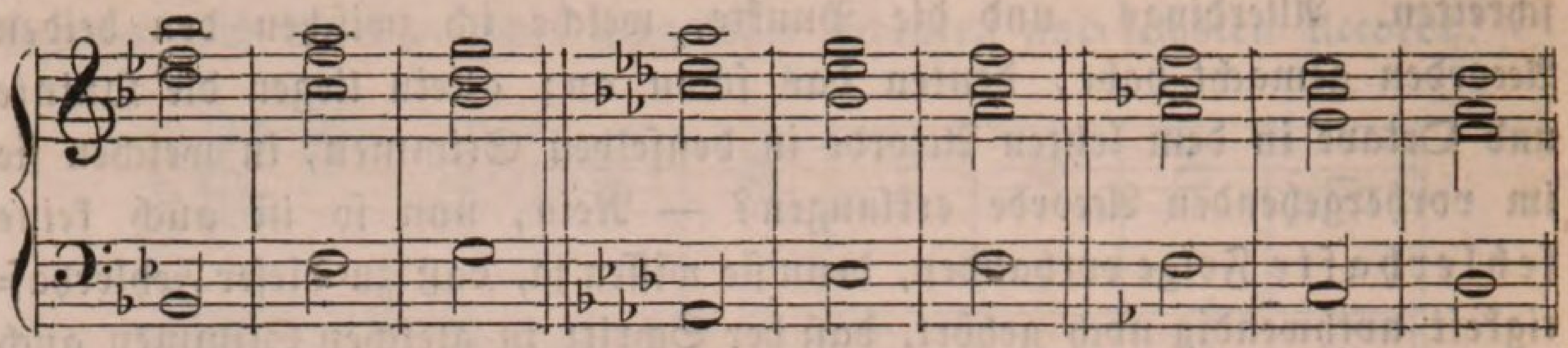


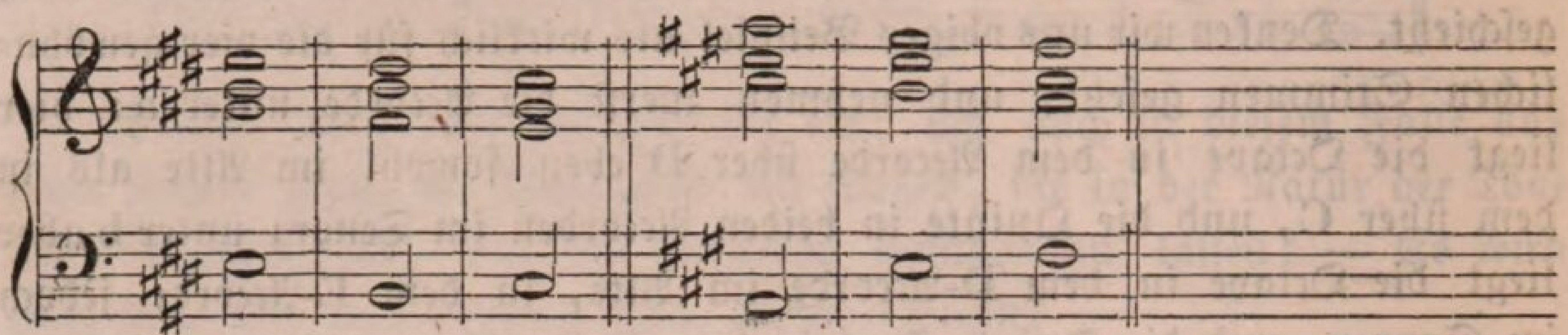
Vergleichen Sie dagegen die Harmonie der aufſteigenden Leiter:



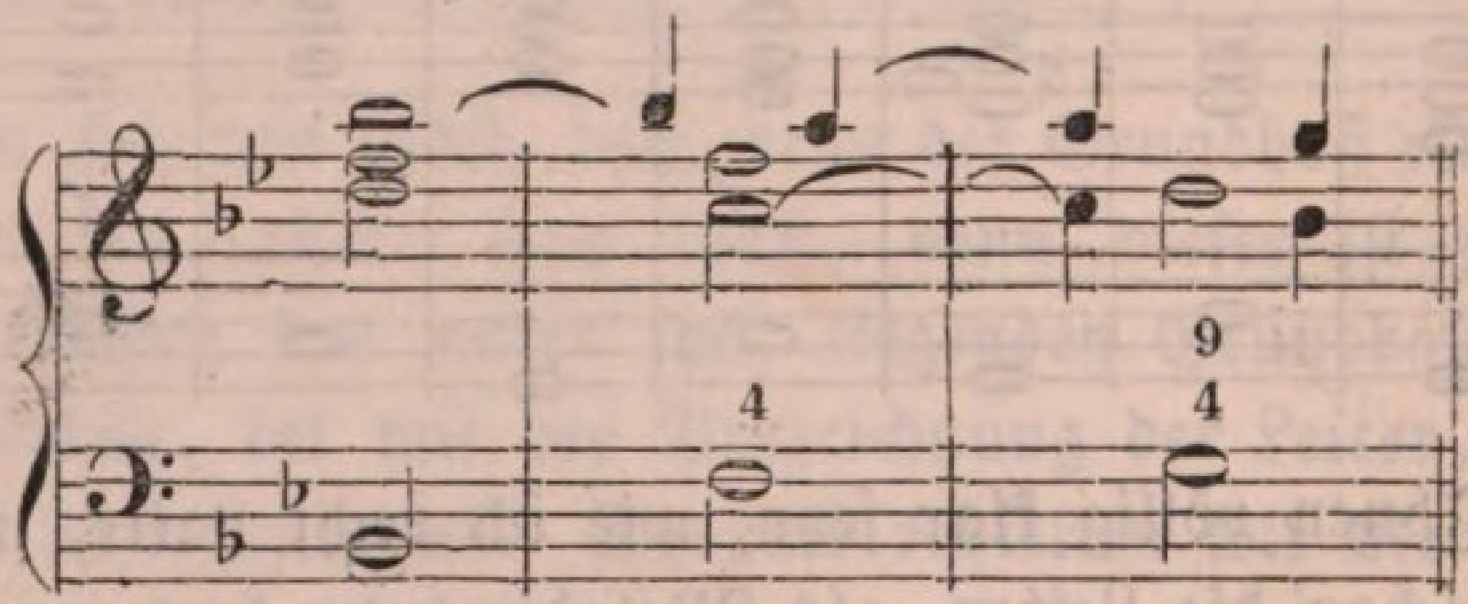
und es wird Ihnen völlig klar ſeyn, wie ich recht hatte, wenn ich vorhin ſagte, daß, obſchon die Leiter, als Melodie betrachtet, auf- und abwärts in ihren Stufen ſich vollkommen gleich bleibt, ihre Harmonie dennoch in beiden Fällen eine verſchiedene iſt. Jedoch nun noch weiter in der Sache. Sie vermögen jetzt, wie aufwärts, ſo auch in abwärts ſteigender Tonfolge die fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge zu vermeiden, indem Sie den

Grundbaß, ſtatt eine Stufe fallen, eine Stufe ſteigen laſſen, wodurch Sie ſtets dann zu dem parallelen Molldreiklange der angenommenen Durtonart, bei der wir vor der Hand einzig noch ſtehen bleiben wollen, gelangen:



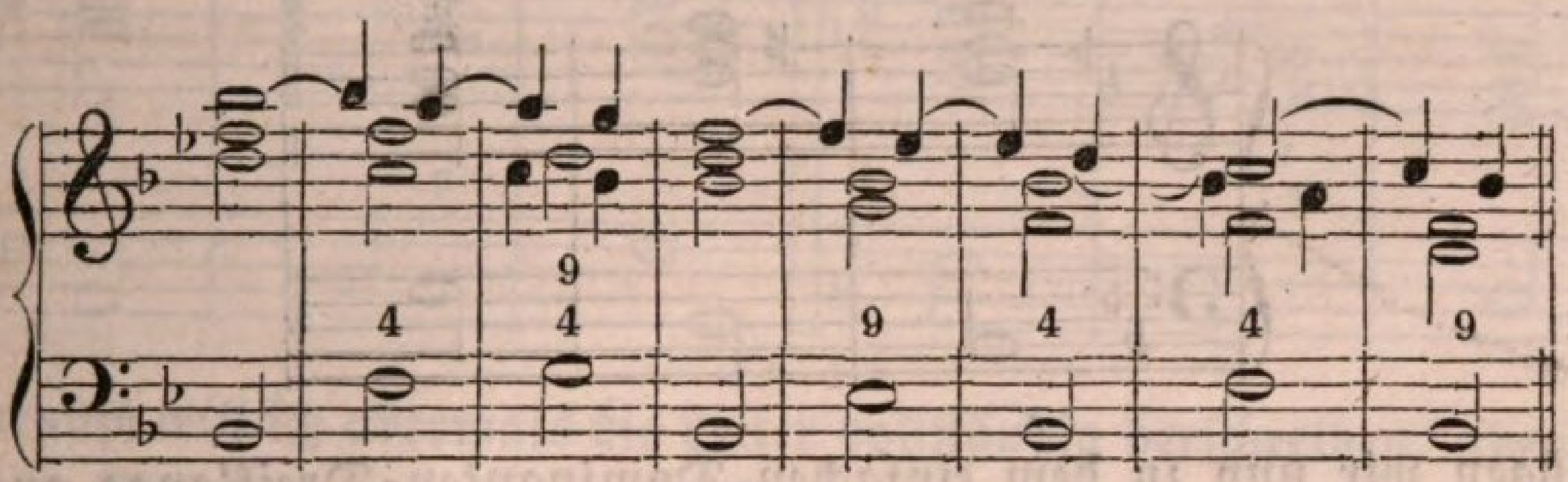


Das ſind lauter Beiſpiele von vermiedenen Quinten und Octaven in abſteigender Folge der Melodie. Wenn Sie dieſelben ſpielen, werden Sie nun aber, wie in jedem andern Beiſpiele, das Sie vielleicht noch aus anderen Tonarten wählen, immer eine gewiſſe Härte in der Folge bemerken, ſo richtig ſonſt auch dieſelbe iſt. Der Grund davon liegt lediglich in der mangelhaften äußern Verwandtſchaft, die zwiſchen den Accorden herrſcht. Unſer Streben muß daher jetzt darauf ausgehen, auch dieſer Mangelhaftigkeit ſo viel als möglich abzuhelfen, und da wir geſehen haben, welch' höchſt zweckmäßiges und wirkſames Mittel die Diſſonanzen, deren Behandlung wir in vergangener Lection kennen lernten, in dieſer Hinſicht ſeyn können, ſo nehmen wir natürlich unſere Zuflucht auch zuerſt zu ihnen. Bleiben wir bei dem erſten Satze ſtehen:



Vom erſten auf den zweiten Takt ſteigt der Baß eine Quinte; wir konnten deshalb die Quarte als Diſſonanz einführen, die ſich in die Terz auflöst und auch ganz richtig in der Octave vorbereitet iſt. Wir hätten auch die Sexte d noch einführen können, doch wozu? da durch

das b und f, welche nunmehr im Accorde vorhanden ſind, die harmoniſche Verwandtſchaft vollkommen hergeſtellt iſt. Vom zweiten auf den dritten Takt ſteigt der Baß eine Secunde; alsdann können die None und Quarte als Diſſonanzen eingeführt werden; ich habe es gethan, und ſomit iſt erſichtlich auch hier eine innigere Verwandtſchaft unter den Accorden bewerkſtelligt. Die Diſſonanzen ſind gehörig vorbereitet und löſen ſich auch ganz richtig auf; was in dieſem Beiſpiele möglich war, iſt begreiflicher Weiſe auch in allen übrigen möglich, und ſo können wir ſofort die Leiter einmal bis zu ihrem Schluſſe fortführen:

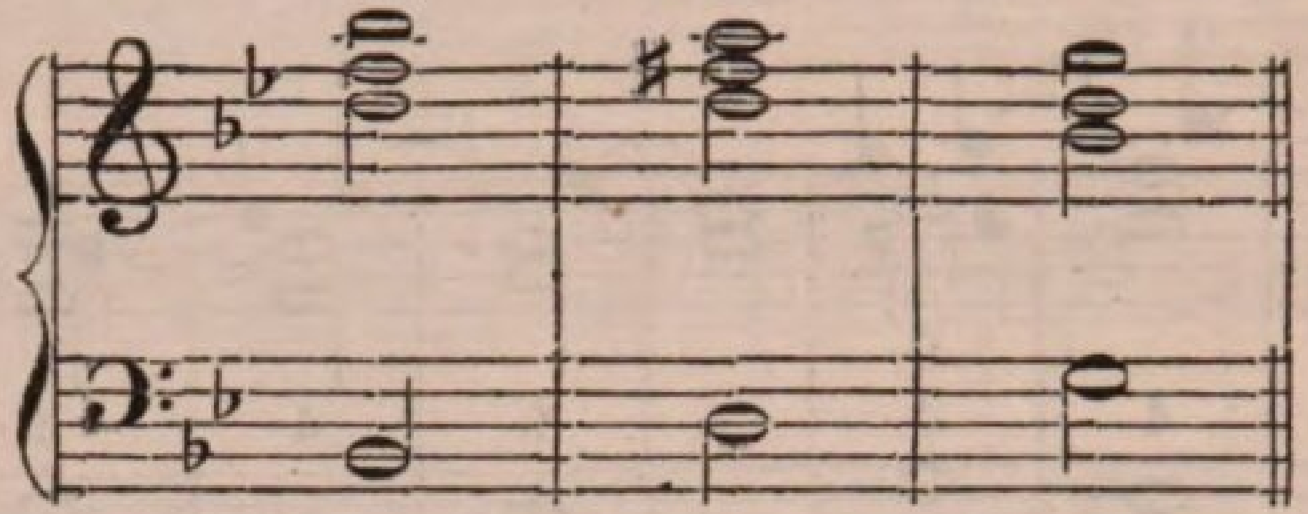


Ueber die erſten drei Takte, habe ich wohl nicht nöthig, noch Etwas zu erklären, und in den folgenden habe ich nichts Neues gethan, als bald die None, bald die Quarte in die Harmonie aufgenommen und dadurch eine vollſtändige Verwandtſchaft unter den Accorden herbeigeführt. Nun, meine Herren! können jedoch auch Fälle vorkommen, wo die Diſſonanzen nicht ausreichen, eine vollſtändige und innige Verbindung unter den verſchiedenen Harmonien hervorzubringen, denn Diſſonanzen ſind Vorhalte, und — wohl gemerkt —

kein Intervall darf durch einen Vorhalt in ſeinem Erſcheinen aufgehalten werden, und dennoch zu gleicher Zeit auch in einer anderen Stimme erklingen.

Wir dürfen alſo nicht z. B. die None, welche die Octave aufhält, in einer Stimme einführen, wenn in einer andern Stimme ſchon die Octave enthalten iſt, und demnach mit jener None zuſammen erſcheinen würde, oder nicht die Quarte in einer Stimme, wenn in einer andern die Terz bereits klingt. Solche Fälle können aber leicht vorkommen bei der Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge im Abwärtsſchreiten der Melodie, und es muß ſomit auch außer den Diſſonanzen noch ein Mittel vorhanden ſeyn, welches die Harmonie in ihrer innerſten Natur näher zuſammenrückt und wie eine unzertrennliche Kette ſie verbindet. In der That iſt es vorhanden und zwar in der Modulation. Wir gehen von einer Tonart zu der andern oder von einem Dreiklange zum andern harmoniſch

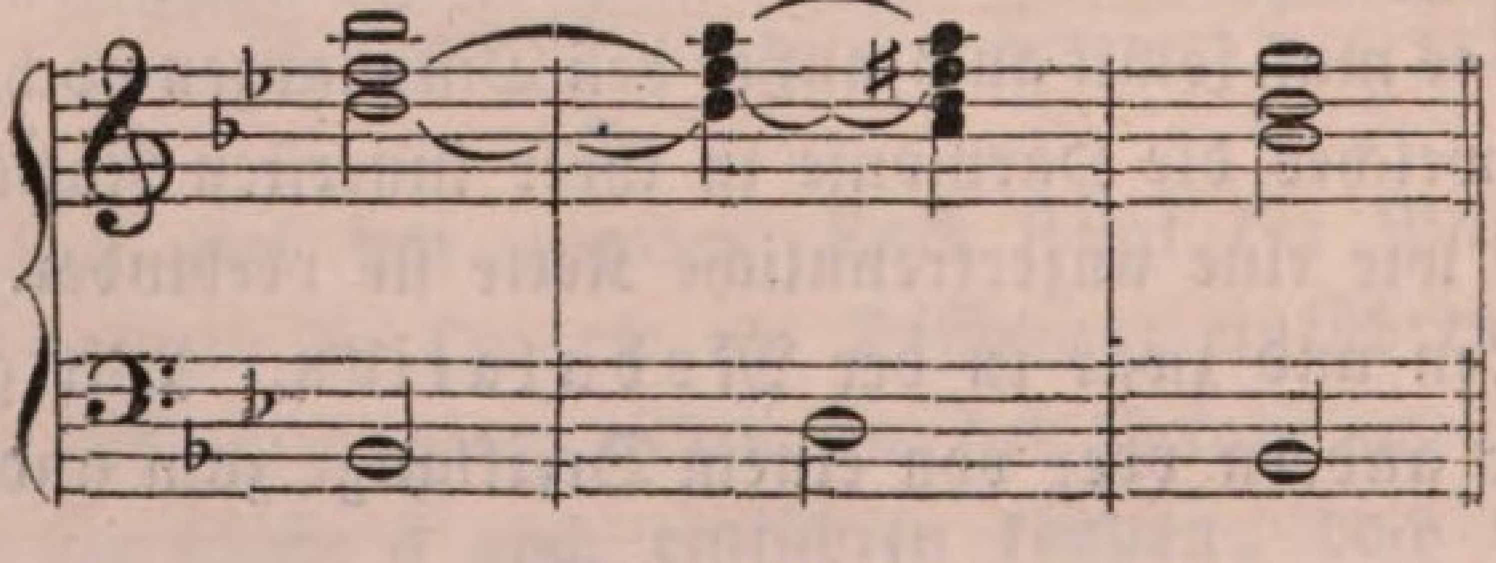
richtig über, haben wir gelernt, wenn wir dieſem letzteren ſeinen Dominanten-Accord unmittelbar vorausſchicken; in dem angenommenen Beiſpiele von B-Dur, für welches wir nun aber jede andere Tonart auch hätten wählen können, gelangen wir durch die Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge von dem Dreiklange über B zu dem Molldreiklange über G mit dem dritten Accorde in der Reihe: ſollte es nicht möglich ſeyn, daß wir, ohne die Melodie zu ändern, unter dem zweiten Accorde den Dominanten-Accord von G anbringen, alſo den Accord über D? — gar leicht:



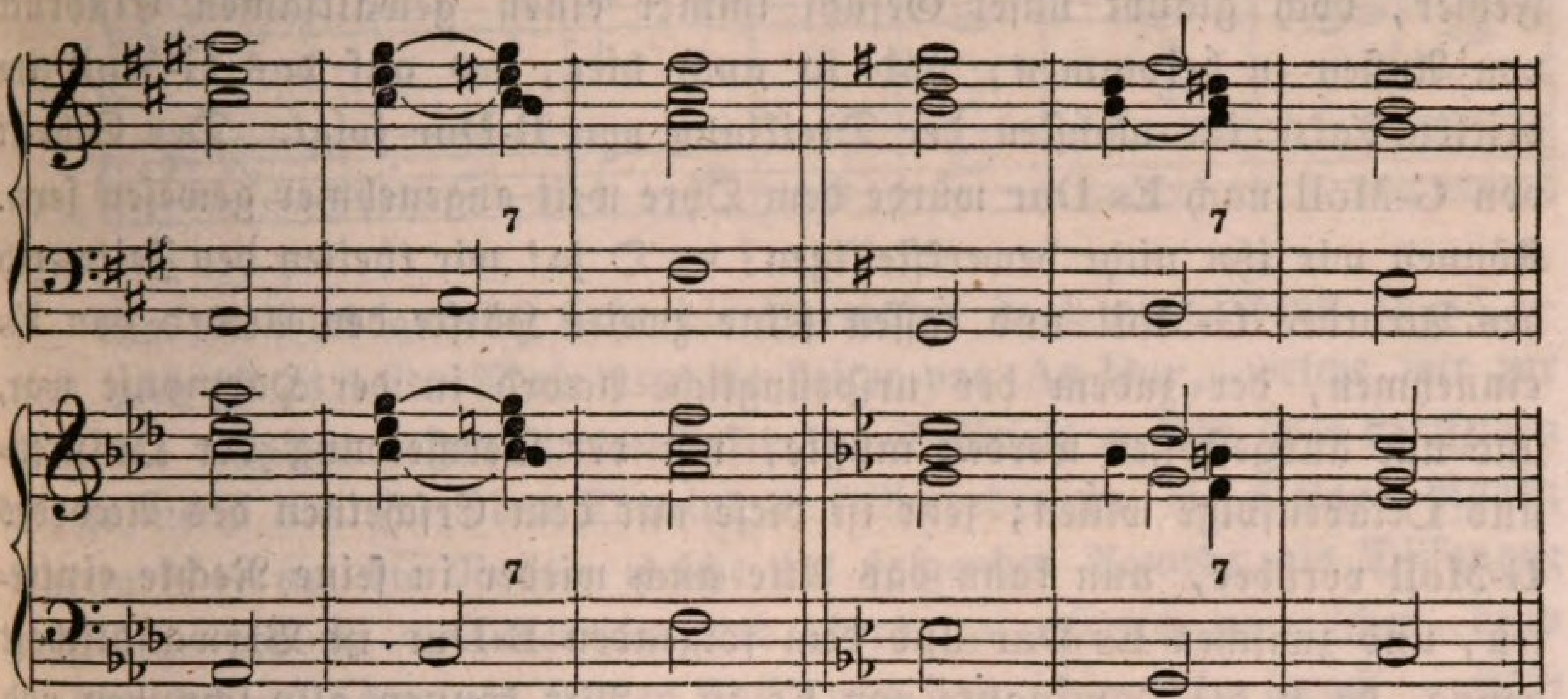
Fügen wir nun zu dem einfachen Dominanten-Dreiklange auch noch die Hauptſeptime c, ſo haben wir förmlich modulirt von B-Dur nach G-Moll, und inniger als mittelſt der Modulation können wahrlich doch keine Harmonien mit einander verbunden werden? denn hier herrſcht eine abſolute Nothwendigkeit in der Folge. Alſo

> bei Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge im Abwärtsſchreiten der Melodie kann zu dem dadurch gewonnenen parallelen Molldreiklange (oder umgekehrt Durdreiklange), zur innigeren Verbindung der Harmonien, oder wenn ſonſt es nothwendig iſt, auch förmlich modulirt werden, indem unter dem ſiebenten Tone der Leiter der Hauptſeptimen- oder Dominant-Septimen-Accord derjenigen Tonart gebildet wird, zu welcher der Schritt geſchieht.

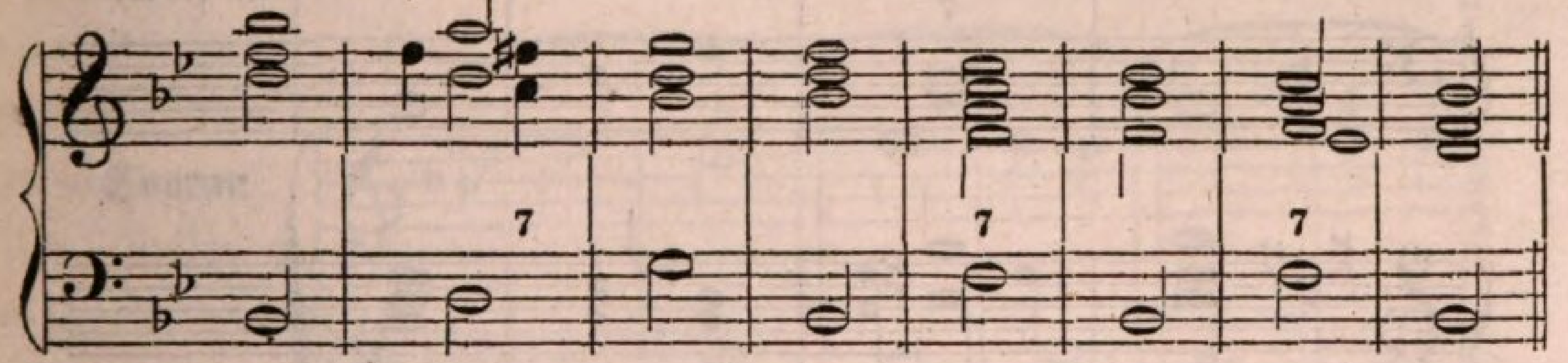
Gefällt Ihnen hier die Folge des D-Dur-Accordes auf den B-Dur-Accord nicht, weil er nicht verwandt genug mit dieſem iſt, d. h. nur einen ſtatt zwei Töne enthält, die in dieſem ſchon vorhanden waren, ſo wiſſen Sie ja, wie man ſich hinſichtlich der Verwandtſchaft der Accorde bei der Modulation verhält: man verwandelt ſie und ſchiebt ein, thun wir das alſo auch hier —



Damit werden Sie hoffentlich zufrieden ſeyn, und ich will zur Uebung Beiſpiele aus den verſchiedenſten Tonarten herſetzen:

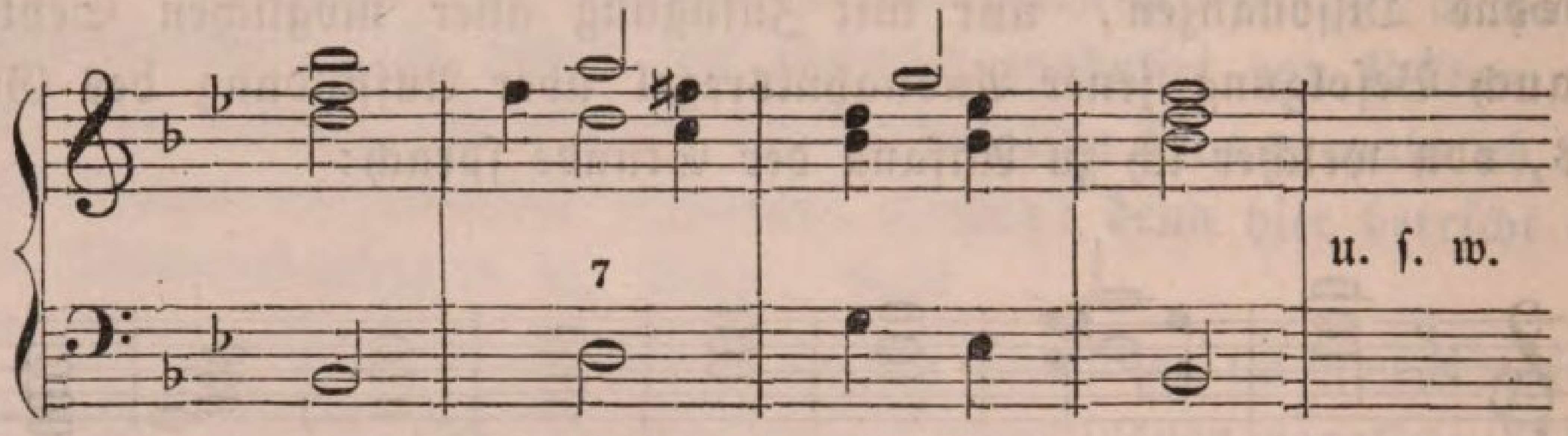


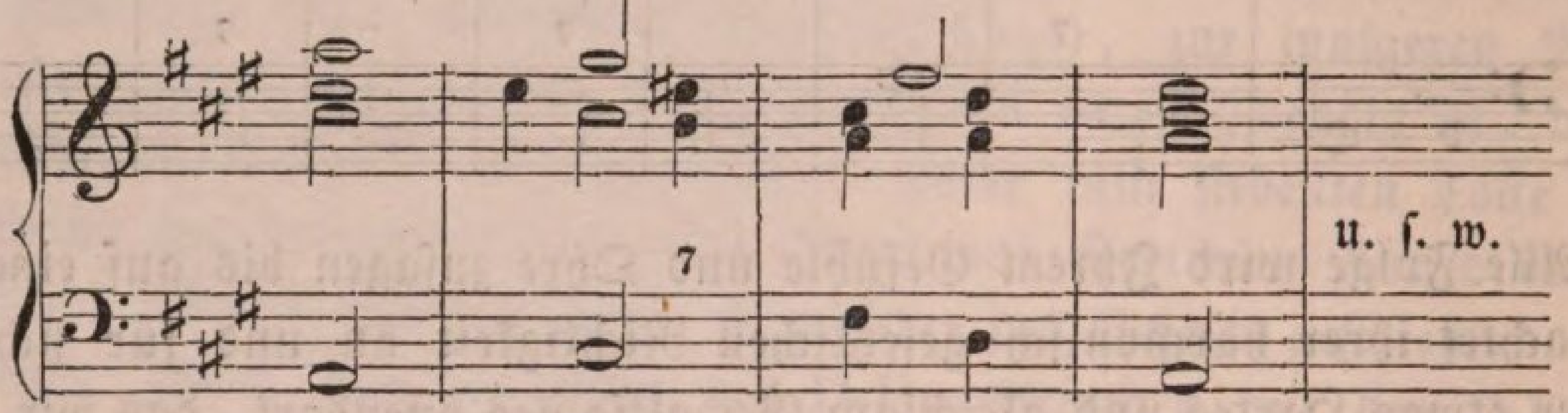
Hiernach will ich abermals die Leiter vollſtändig herſchreiben, aber dies= mal ohne Diſſonanzen, nur mit Zufügung aller möglichen Septimen, alſo auch Befolgung jener Ausnahmsregel über Auffindung des Grund= baſſes, von welcher ich zu Anfang der Stunde ſprach:



Alle Folge wird Ihrem Gefühle und Ohre zuſagen bis auf eine, die ungeachtet ihrer harmoniſch=geſetzlichen Richtigkeit an und für ſich doch immer etwas Hartes und gleichſam Gewaltſames offenbart, das wir lieber gemildert haben möchten. Es iſt der Schritt vom dritten auf den vierten Takt oder Accord. Ich habe früher ſchon einmal bemerkt, daß, wenn der parallele Molldreiklang auf einen Durdreiklang folgt, dieſe Verbindung durchaus keine unangenehme, im Gegentheil eine ganz wohlthuende Wir= kung auf unſer Gefühl hervorbringt, die umgekehrte Folge jedoch, der Schritt von einem Molldreiklange zu ſeinem parallelen Duraccorde, unſer Gefühl jedesmal auf keine gar angenehme Weiſe anregt, ja gewiſſermaßen erſchüttert. Es liegt dies in der Natur des Klanges. Wir ſind in un= ſeren harmoniſchen Fortſchreitungen immer mehr geneigt zum Fallen, denn zum Steigen, ſo auch der Mollaccord, der weit lieber zu dem Durdrei= klange auf der großen Unterterz, als zu dem, der Vorzeichnung, jedoch

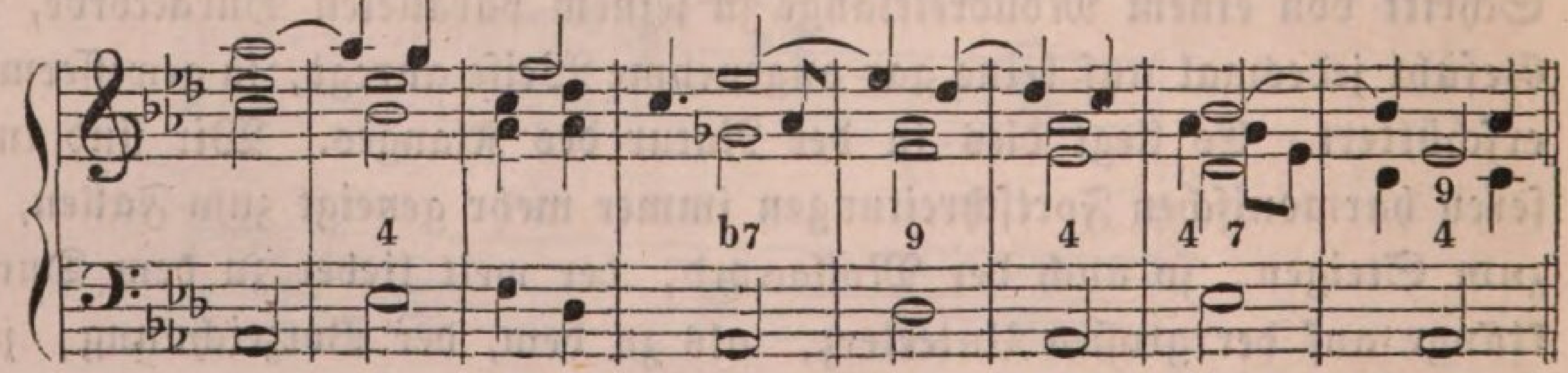
auch nicht dem Weſen nach ihm verwandter ſcheinenden, Durdreiklange auf der Oberterz. Geſchieht nun dieſer Schritt, ſo entſteht zwar kein Fehler, doch glaubt unſer Gefühl immer einen gewaltſamen Eindruck von Außen zu bekommen, und ſo auch hier, wo auf das G-Moll im dritten Takte im nächſten der Dreiklang von B-Dur folgt. Der Schritt von G-Moll nach Es-Dur würde dem Ohre weit angenehmer geweſen ſeyn. Können wir ihn nicht bewerkſtelligen? — O ja! wir theilen den Zeitwerth des Accordes G-Moll und laſſen ſeine zweite Hälfte den Accord von Es einnehmen, der zudem der urſprüngliche Accord in der Harmonie war, und nur ausgeſtoßen werden mußte, um der Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge willen; jetzt iſt dieſe mit dem Erſcheinen des Accordes G-Moll vorüber, nun kann das Alte auch wieder in ſeine Rechte eintreten, und zwiſchen Es-Dur und dem folgenden B-Dur iſt Verwandtſchaft genug, da B die Dominante von Es iſt. Wir können alſo ſchreiben und ſpielen:



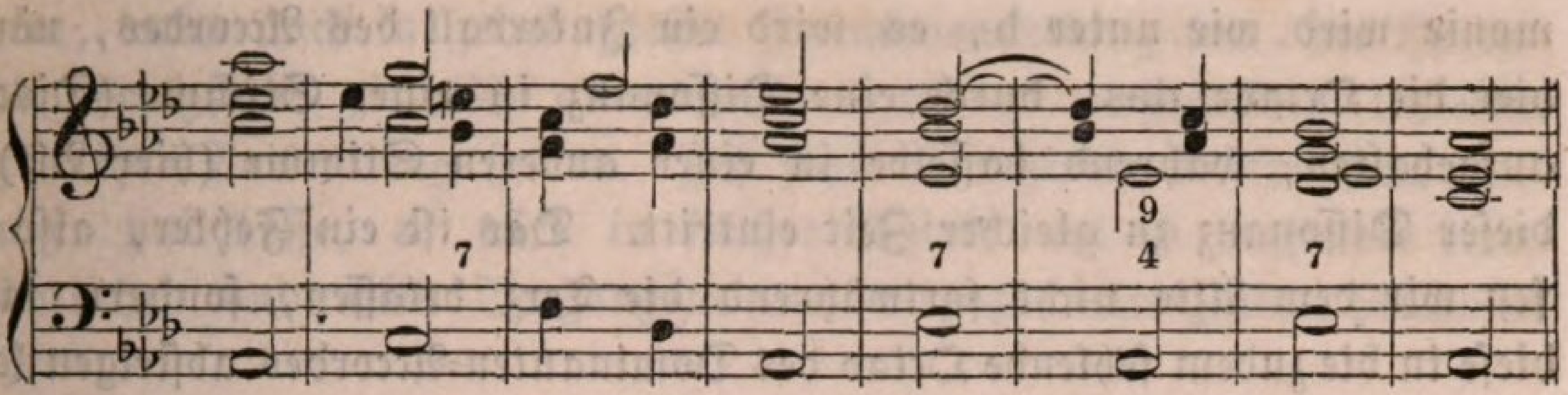


So vermögen wir denn auch, die abſteigende diatoniſche Leiter zu harmoniſiren, und zwar, je nachdem wir die bisherigen Lehren über den harmoniſchen Satz anwenden, auf die verſchiedenſte Weiſe. Ich will die Leiter von As-Dur nehmen und den Beweis damit führen:

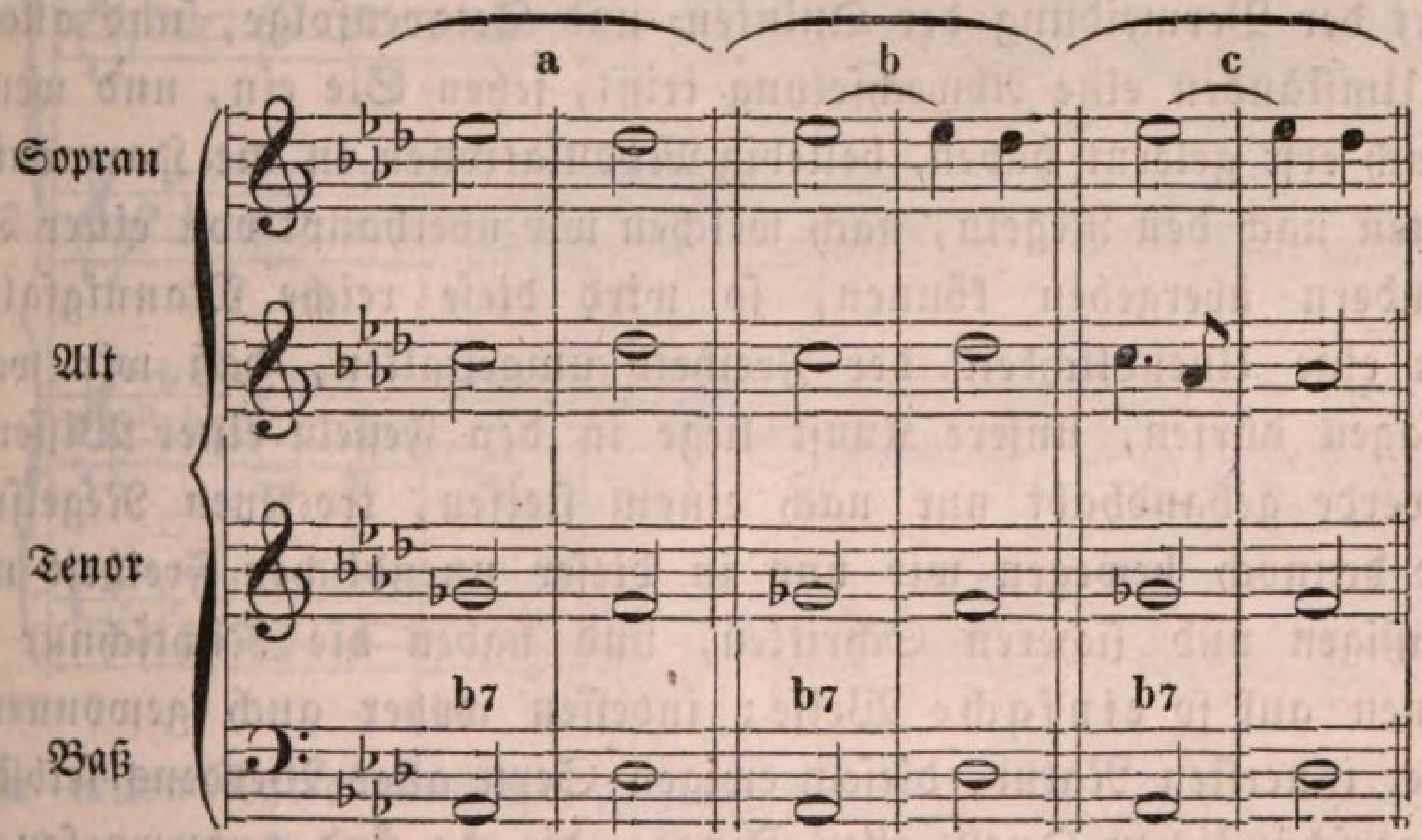
a



b



Um wie viel anders ſieht die Harmonie in b aus, denn in a! — und doch iſt es beide Male nur die Leiter von As-Dur, welche wir zur Melodie wählten. Im vierten Takte des Beiſpiels a fällt über demſelben Baſſe noch die Terz des Dominanten=Accordes in die Octave hinab; warum? — um die None, welche im folgenden Accorde als Diſſonanz erſcheint, gehörig vorzubereiten und überhaupt möglich zu machen, denn — hier kommt ſchon ein ſolcher Fall, von dem ich vorhin ſprach — wäre die Terz bis zu Ende des Taktes beibehalten worden, ſo hätte ſie ſich nothwendig auch zur Octave des folgenden Accordes erheben müſſen, und dann wären, hätte die None einmal ſtehen ſollen, Octave und None zu gleicher Zeit gehört worden, was nicht ſeyn darf. Sie werden mich am beſten begreifen, wenn ich die Harmonie vierſtimmig herſetze:

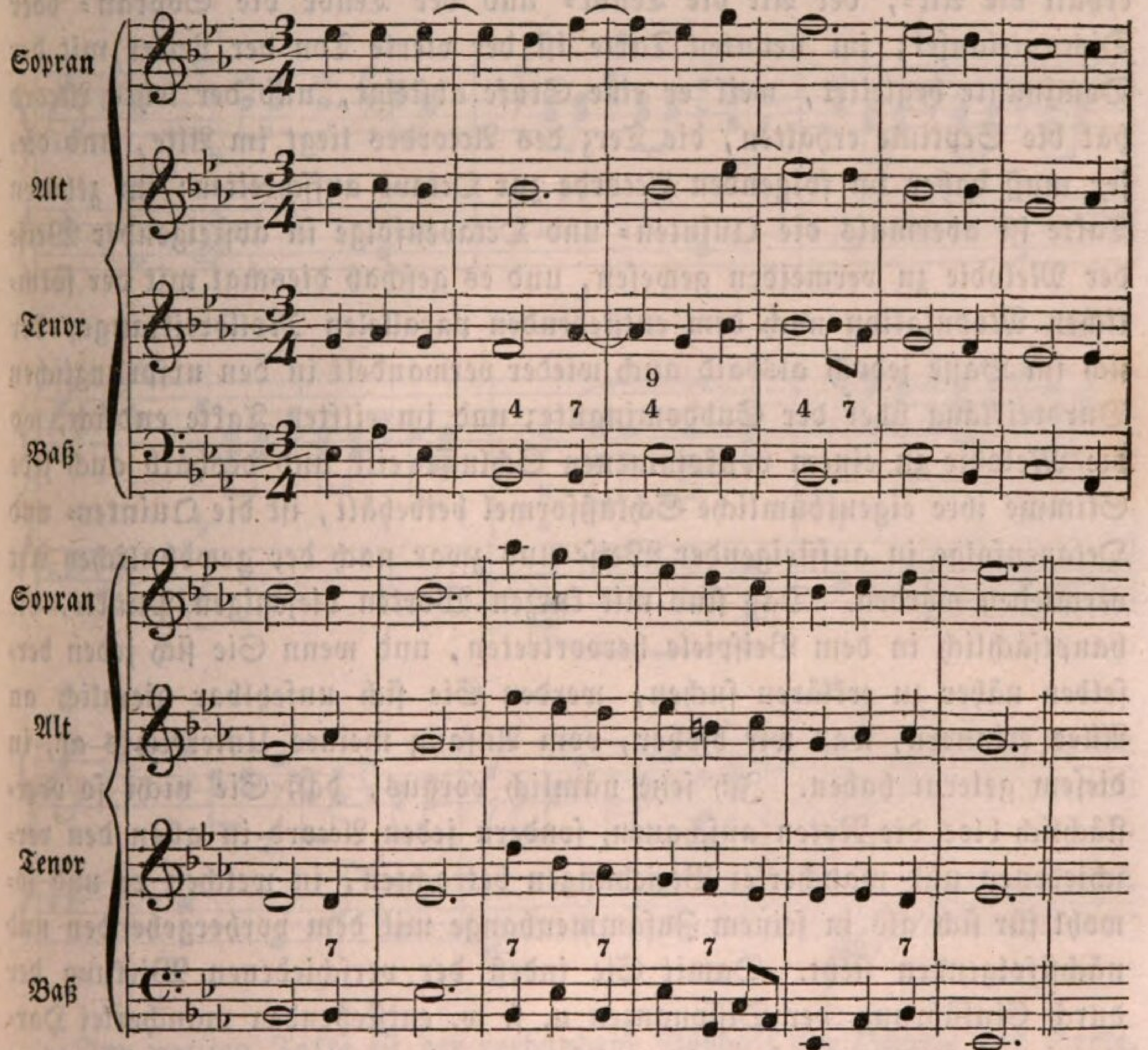


Urſprünglich lauten die Accorde wie bei a; der Alt, welcher die Terz hat, muß ebenfalls des erhalten, weil die Terz des Dominanten=Accordes unter jeder Bedingung im Accorde über der Tonica die Octave zur Folge haben muß. Wollen wir nun die None als diſſonirenden Vorhalt einführen, ſo kann dieſelbe nur in den Sopran zu ſtehen kommen, denn hier iſt ſie vorbereitet und löst ſie ſich auch auf; laſſen wir dem Alt aber fortwährend ſeine Terz; ſo geht dieſelbe zur Octave hinauf, und die Har=

monie wird wie unter b, es wird ein Intervall des Accordes, nämlich hier die Octave des, durch eine Diſſonanz in einer Stimme (Discant) aufgehalten, während daſſelbe in einer anderen Stimme (hier Alt) mit dieſer Diſſonanz zu gleicher Zeit eintritt. Das iſt ein Fehler, alſo dürfen wir dem Alte nicht fortwährend die Terz belaſſen, ſondern müſſen dieſe in die zudem fehlende Octav des Dominanten=Accordes abſteigen laſſen, noch ehe die Zeit dieſes ſelbſt vorüber iſt, damit ſie in dem folgenden Accorde über der Tonica nicht in die Octave, ſondern in die Quinte fortſchreitet. Merken Sie ſich, daß Sie dieſe Maßregel jedesmal anwenden müſſen, wenn die Dominante im Baſſe zur Tonica fortſchreitet und Sie über der letzteren die None als diſſonirenden Vorhalt anbringen wollen. Daher wäre die Harmonie in dem Beiſpiele b Takt 6, wo ich gleich dem letzten Takte im erſten Beiſpiele zwei Diſſonanzen auf einmal eingeführt habe, auch unverhinderlich falſch geweſen, hätte ich aus dem vorhergehenden Dominanten=Accorde nicht die Terz ganz ausgeſtoßen; oder ich hätte hier die None nicht einführen dürfen. — Wie noch verſchiedener, ja kaum überſehbar mannigfaltig, ſich demnach, nach dem Bisherigen, eine Leiter wie jede andere Melodie harmoniſiren läßt, je nachdem man bald in der Wahl des Grundbaſſes, der Einführung der Septimen und Diſſonanzen, oder der Art der Vermeidung der Quinten= und Octavenfolge, und allen ſonſtigen Umſtänden eine Abwechſelung trifft, ſehen Sie ein, und wenn wir nun auch erſt gelernt haben, beliebig Modulationen in die Harmonie einzuflechten nach den Regeln, nach welchen wir überhaupt von einer Tonart zur andern übergehen können, ſo wird dieſe reiche Mannigfaltigkeit ſich in eine Unendlichkeit der Freiheit umgeſtalten, daß wir wahrlich nicht ſagen dürfen, unſere Kunſt liege in den Feſſeln einer Wiſſenſchaft oder werde gehandhabt nur nach einem ſteifen, trockenen Regelſyſtem, — und dennoch bewegen wir uns in dieſer unendlichen Freiheit mit ſo zuverläßigen und ſicheren Schritten, und haben die Richtſchnur dafür gewonnen auf ſo einfache Weiſe; indeſſen woher auch gewonnen? — aus der innerſten Natur, dieſem ewigen Seyn alles Werdens ſelbſt, dieſem unerſchöpflichen Quell aller Dinge, die da ſind unterworfen einem Wechſel; und ſo iſt kein Zwang, keine lähmende Feſſel in dem Syſtem, ſondern nur eine Ebenmäßigkeit und eine Ordnung, wie ſie auch in dem Leben der Natur ſich offenbart, und wie ſelbſt die größeſte Freiheit ſie zu ihrem Grundprincipe erhebt, wenn dieſelbe nicht übergehen will in eine naturwidrige Zügelloſigkeit. So iſt es Geſetz, und zwar Geſetz in der göttlichen Schöpfung.

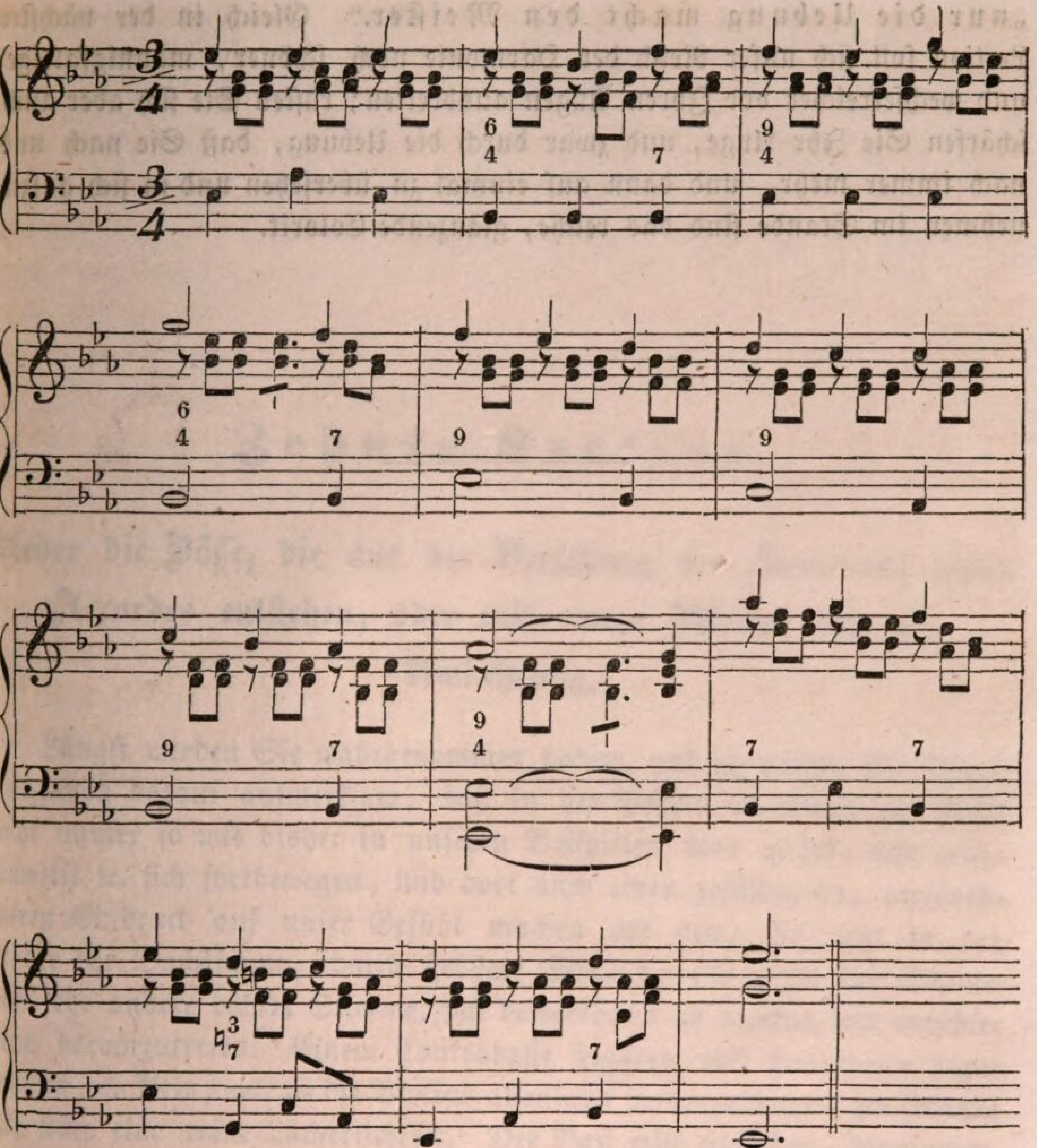
Dahin gelangt, ſcheint es Zeit zu ſeyn, ein Beiſpiel anzuführen, in

welchem, wenn auch in gedrängteſter Zuſammenſtellung nur, die Hauptpunkte wenigſtens ziemlich aller unſerer bisher angeſtellten Unterſuchungen ihre Anwendung finden. Ich ſetze es ſogleich vollkommen vierſtimmig, und hoffe, es wird in ſolcher Geſtalt um ſo bequemer einen überſichtlichen und alles Vergangene neu vergegenwärtigenden Rückblick gewähren:



Im erſten Takte wechſelt der Melodienton in ſeinem Grundbaſſe, weil es der achte Ton der Leiter iſt, in welcher die ganze Melodie ſteht; im zweiten Takte iſt die Quarte als Diſſonanz eingeführt, und in dem letzten Accorde die Septime, weil **B** die Dominante von **Es** iſt und auch eine Auflöſung über dieſem im dritten Takte ſtattfindet, die jedoch aufgehalten iſt durch Einführung der durch die Septime vorbereiteten Quarte als Diſſonanz im Tenor, neben der None als Diſſonanz im Sopran; im vierten Takte iſt im Alt die Quarte als Diſſonanz, und der Tenor ſchlägt die Septime nach; im fünften Takte iſt keine Beſonderheit

des Satzes enthalten; im ſechsten Takte aber iſt die Quinten- und Octavenfolge in abſteigender Weiſe der Melodie, und zwar auf die erſte einfachſte Art vermieden; weil aber der ſechste Ton der Leiter noch einmal in der Melodie erſcheint, erhält er diesmal den gewöhnlichen, nämlich die Subdominante zum Grundbaß; im ſiebenten und achten Takte wechſeln die verſchiedenen Stimmen ihre Schlußformeln, der Sopran erhält die Alt-, der Alt die Tenor- und der Tenor die Sopran- oder Discantclauſel; im neunten Takte iſt der vierte Ton der Leiter mit der Dominante begleitet, weil er eine Stufe abſteigt, und der letzte Accord hat die Septime erhalten, die Terz des Accordes liegt im Alte, und dieſer muß daher im folgenden Accorde zur Octave aufſchreiten; im zehnten Takte iſt abermals die Quinten- und Octavenfolge in abſteigender Weiſe der Melodie zu vermeiden geweſen, und es geſchah diesmal mit der förmlichen Modulation nach dem entſtehenden parallelen Molldreiklange, der ſich im Baſſe jedoch alsbald auch wieder verwandelt in den urſprünglichen Durdreiklang über der Subdominante; und im eilften Takte endlich, wo die Melodie zu einem vollkommenen Schluſſe eilt und deshalb auch jede Stimme ihre eigenthümliche Schlußformel beibehält, iſt die Quinten- und Octavenfolge in aufſteigender Weiſe und zwar nach der gewöhnlichen Art vermieden worden. Das ſind mit kurzen Worten diejenigen Punkte, die hauptſächlich in dem Beiſpiele hervortreten, und wenn Sie ſich jeden derſelben näher zu erklären ſuchen, werden Sie ſich unfehlbar ziemlich an Alles erinnern, was wir bisher, vom Anfang meines Unterrichts an, in dieſem gelernt haben. Ich ſetze nämlich voraus, daß Sie nicht ſo oberflächlich blos die Noten anſchauen, ſondern jeden Accord in allen den verſchiedenen und mancherlei Beziehungen betrachten, in welchen er und ſowohl für ſich als in ſeinem Zuſammenhange mit dem vorhergehenden und nächſtfolgenden ſteht. Damit Sie indeß der verſchiedenen Wirkung der durch Einführung der Diſſonanzen u. ſ. w. entſtehenden mancherlei Harmonien und Accorde ſo recht vollkommen inne werden, will ich obiges Beiſpiel zum Schluß unſerer heutigen Betrachtung noch in ganz einfacher Figurirung oder Zergliederung ſo darſtellen, wie es vielleicht auf dem Claviere vorgetragen werden müßte und, für dieſes gleichſam arrangirt, ſich auch auf dem Notenpapiere herausſtellen würde:



Im zweiten Takte iſt der verbundene Vorhalt der Quarte und Sexte, alſo der **Quartſexten=Accord**; im dritten und achten Takte iſt die Quarte mit der None verbunden, alſo der **Undecimen=Accord**; im ſechsten und ſiebenten Takte iſt die None, durch die Terz vorbereitet, alſo der ſogenannte Nonen=, eigentlich **Secunden=Accord**, und die Schluß=formel im ſiebenten und achten Takte iſt eine Tenorclauſel, deren weicher Charakter eine zweite und zwar gewöhnliche Sopranclauſel nothwendig machte, um zu einem befriedigenden Schluſſe zu gelangen. Und ſo nehmen Sie denn hin die Maſſe an Stoff, die Ihnen jetzt bereits zur Verarbeitung vorliegt, und bewähren Sie daran das ewig wahre Sprichwort:

„nur die Uebung macht den Meiſter.“ Gleich in der nächſten Lection ſoll ſich unſer Reich der Harmonie noch ſchöner, mannigfaltiger und wechſelreicher vor Ihren Augen ausbreiten; rüſten Sie ſich aber auch, ſchärfen Sie Ihr Auge, und zwar durch die Uebung, daß Sie nach und nach immer mehr, und dann auf einmal zu überſehen und in ſich aufzunehmen im Stande ſind das reiche, glänzende Colorit.

Zehnte Lection.

Ueber die Bäſſe, die aus der Verſetzung der Intervalle eines Accordes entſtehen, oder mit einem Worte: von der Umkehrung.

Längſt werden Sie wahrgenommen haben, und ich machte Sie früher auch ſchon darauf aufmerkſam, daß in der Praxis allerdings die Bäſſe nicht immer ſo wie bisher in unſeren Beiſpielen blos quart- und quintenweiſe ꝛc. ſich fortbewegen, und dort auch einen gefälligeren, angenehmeren Eindruck auf unſer Gefühl machen als hier. Es liegt in der Natur der Baßſtimme, durch größere Schritte, als etwa der Sopran oder jede andere höhere Stimme, ſich bemerkbarer zu machen und entſchiedener hervorzutreten. Einem Contrabaſſe Figuren und Tonſchritte zuzumuthen, ſo klein, wie ſie die Violine allenfalls hervorzubringen im Stande iſt, wäre eine reine Lächerlichkeit. Der Baß will einfacher, langſamer, mit mehr Pathos, kräftiger und in einem majeſtätiſcheren Gange einherſchreiten, als jede andere Stimme; das hat größere Tonräume zur Folge, als wir ſie in jeder anderen Stimme zu ertragen im Stande wären. Die hohen Stimmen ſind das weibliche, der Baß das männliche Geſchlecht; dort iſt Anmuth, Lieblichkeit und ergötzende Beredtſamkeit, hier lauter imponirender und entſcheidender Ernſt. Doch liebt dieſer Ernſt auch Mannigfaltigkeit, und ſein immer gleicher Ausdruck würde ihn zuletzt plump und unbeholfen erſcheinen laſſen. Nicht anders verhält es ſich mit unſerm Baſſe. Der kleinſte Intervallenſchritt, den wir bis jetzt in ihm machten, war eine Terz, und auch dieſe kam nur ſelten vor, einmal bei der Aneinanderreihung von Accorden, die von Natur aus unter ſich verwandt ſind und immer um eine große oder kleine Terz

von einander entfernt liegen, und dann bei Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge im Abwärtsſchreiten der Melodie. Ein Secundenſchritt war nur zwiſchen der ſechsten und ſiebenten Stufe der Leiter möglich. Sehen Sie die Beiſpiele noch einmal an, und Sie werden Alles beſtätigt finden. Durchſchnittlich ſind die Schritte, welche der Baß macht, Quarten und Quinten. So entſchieden und äußerſt beſtimmt nun aber auch dadurch die verſchiedenen Harmonien hervortreten, ſo läßt ſich doch auch nicht leugnen, daß eben dieſe ſo große Entſchiedenheit und Beſtimmtheit in der Harmonie eine gewiſſe Derbheit und Einförmigkeit des Ausdrucks zur Folge hat, welche einen gar zu empfindlichen Contraſt bilden gegen die glatte und ſo ſehr ebenmäßige Fortſchreitung der übrigen Stimmen, und denen daher ſo viel als möglich abgeholfen werden muß. Wie aber, auf welche Weiſe treffen wir dieſe Abhülfe? — wir nehmen Intervalle aus der Harmonie und ſetzen ſie an die Stelle des Baſſes, die bis jetzt lediglich der Grundbaß einnahm, und ſuchen durch ſie dann gewiſſermaßen eine Baßmelodie zu bilden, die, obwohl ſie den Charakter, der urſprünglich der Baßſtimme für ſich anhaftet, fortwährend und ungetrübt beibehält, doch auch an die glattere Melodie der übrigen Stimmen ſich dergeſtalt anſchließt, daß im Grunde keine der verſchiedenen Stimmen, der Fortſchreitung ihrer Intervalle oder Melodientöne nach, als beſonders vorherrſchend und entſcheidend befunden wird, ſondern alle zuſammen gleichſam eine angenehme und fließende Melodie bilden, die nur in gewiſſen harmoniſchen Abſtänden der gleichzeitig erſcheinenden Töne von einander ſich fortbewegt. Nothwendig war und iſt der Grundbaß, denn auf ihm beruht, wie Sie geſehen haben, das ganze Gebäude der muſikaliſchen Harmonie, und dieſes Anſehen, das Recht, der ordnende Meiſter in allen Dingen zu ſeyn, bleibt ihm auch ungeſchmälert, und wenn wir eine noch ſo große Mannigfaltigkeit in der Wahl der Baßtöne treffen ſollten; immer ſchwebt er wie ein leitender Stern über den harmoniſchen Verbindungen, wachend, beleuchtend jeden Schritt, und wenn ſolcher fehl geſchieht, ſchnell ihn verbeſſernd nach unveränderlichem Geſetz. Alles was wir noch Neues finden werden auf unſerer Wanderung, erhält ſeinen Sinn und ſeine Deutung, ſeinen Charakter und ſeine Gebrauchsweiſe ſtetig nach den Weiſungen des Grundbaſſes. Durch die Intervalle, welche wir aus der Harmonie nehmen und an die Stelle des Baſſes ſetzen, wollen wir Nichts, als mehr Gefälligkeit und Mannigfaltigkeit in die Ton-Fortſchreitung dieſer Stimme bringen, nicht etwa ihren Charakter an ſich ändern. Auch konnte kein anderer, als der von uns gefundene Grundbaß (Tonica, Subdominante und Dominante) entſtehen, denn dieſe Intervalle allein

beherrſchen das ganze muſikaliſche Syſtem, und nach ihnen und ihrem Charakter, ihrer geſammten Weſenheit und Beſchaffenheit, muß ſich daher alles Uebrige formen.

Beginnen wir nun das Geſchäft, Intervalle oder Töne aus der Harmonie zu nehmen und ſie die Stelle und damit zugleich auch die ganze äußere Natur des Baſſes einnehmen zu laſſen. In der Kunſtſprache nennt man das Verfahren dabei die Umkehrung der Accorde. Sie werden dadurch von ſelbſt geführt werden auf das Entſtehen der mancherlei Baßtöne, welche Sie ſo ſehr abweichend von unſeren bisherigen Grundbäſſen in praktiſchen Muſikſtücken finden, und einen abermaligen Beweis erhalten, wie Alles in der Muſik, auch das Größte und Mannigfaltigſte, das Abweichendſte und Fremdartigſte, ſeinen Urſprung nur hat in einem einigen Principe, der innerſten Natur des Klanges für ſich, und es zu faſſen, leicht zu begreifen und eben ſo leicht auch bilden und behandeln zu können, nur beruht auf der Art und Weiſe, wie wir es aus jenem Urſprunge herleiten: iſt dieſe ſchwerfällig, nun ſo iſt Alles auch ſchwerfällig, iſt dieſe verwirrt, ſo iſt Alles verwirrt, oder findet ſie gar nicht ſtatt, wie meiſt, ſo iſt Alles auch ein bloßer Gedächtnißkram, und indem wir den muſikaliſchen Satz ſtudiren, ſind wir Maſchienen, die blos nachäffen, was Andere vorbellen. Hüten wir uns, meine Herren! vor ſolcher Entwürdigung der menſchlichen Natur.

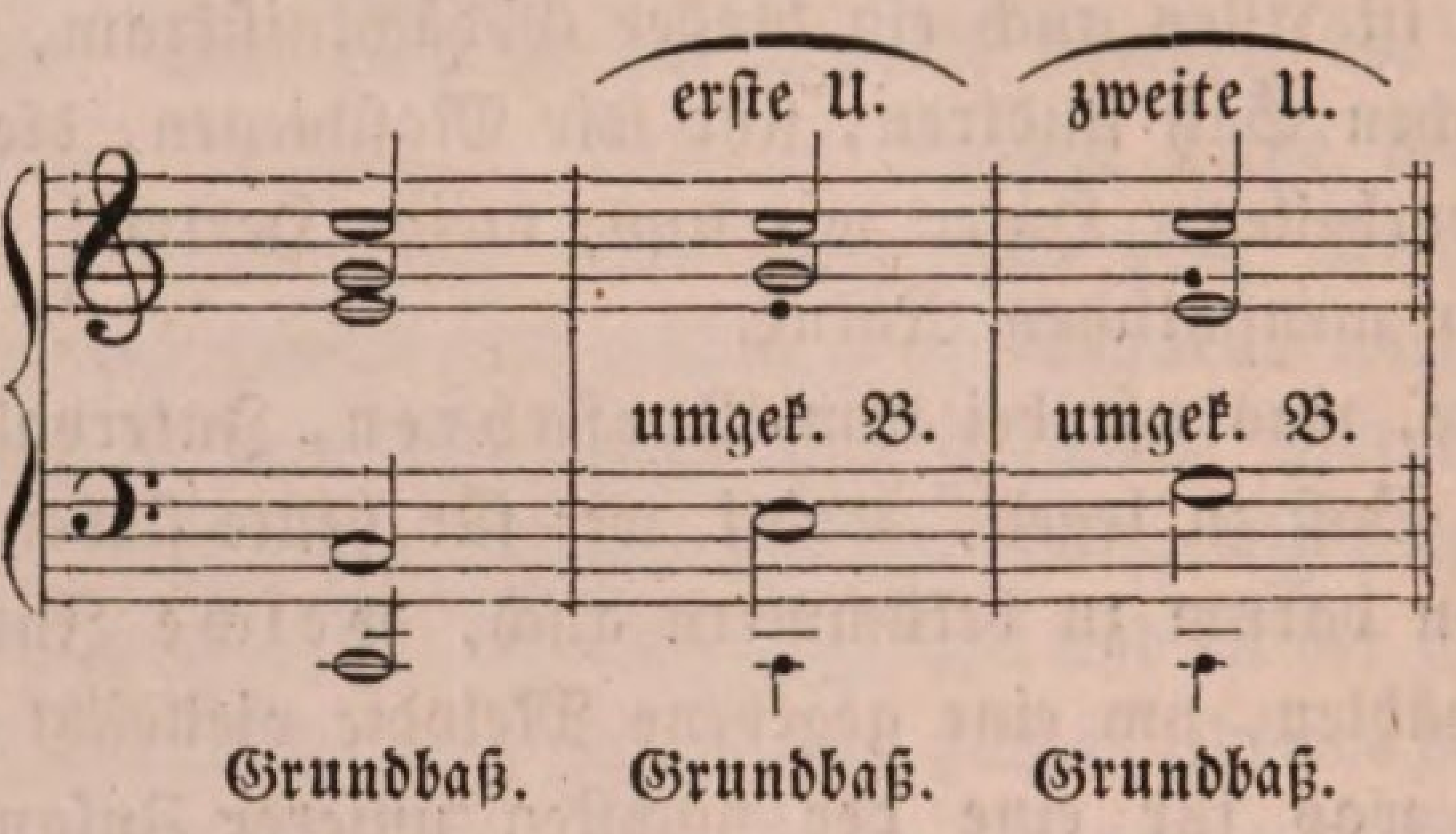
Das Erſte, was wir bei dem Verfahren, Intervalle aus der Harmonie in den Baß zu legen, wobei wir für heute ſtehen bleiben wollen, ohne uns ſchon darum zu bekümmern auch, welche Intervalle wir am ſchicklichſten wählen, um eine gegebene Melodie vielleicht damit im Baſſe zu begleiten, was für eine der nächſten unſerer Zuſammenkünfte aufbehalten bleiben mag, — alſo das Erſte, was wir bei der Umkehrung eines Accordes, wie jenes Verfahren kurzweg heißt, zu merken haben, iſt:

> jedes in einem Accorde enthaltene Intervall kann genommen und zu dem Baßtone des Accordes gemacht werden.

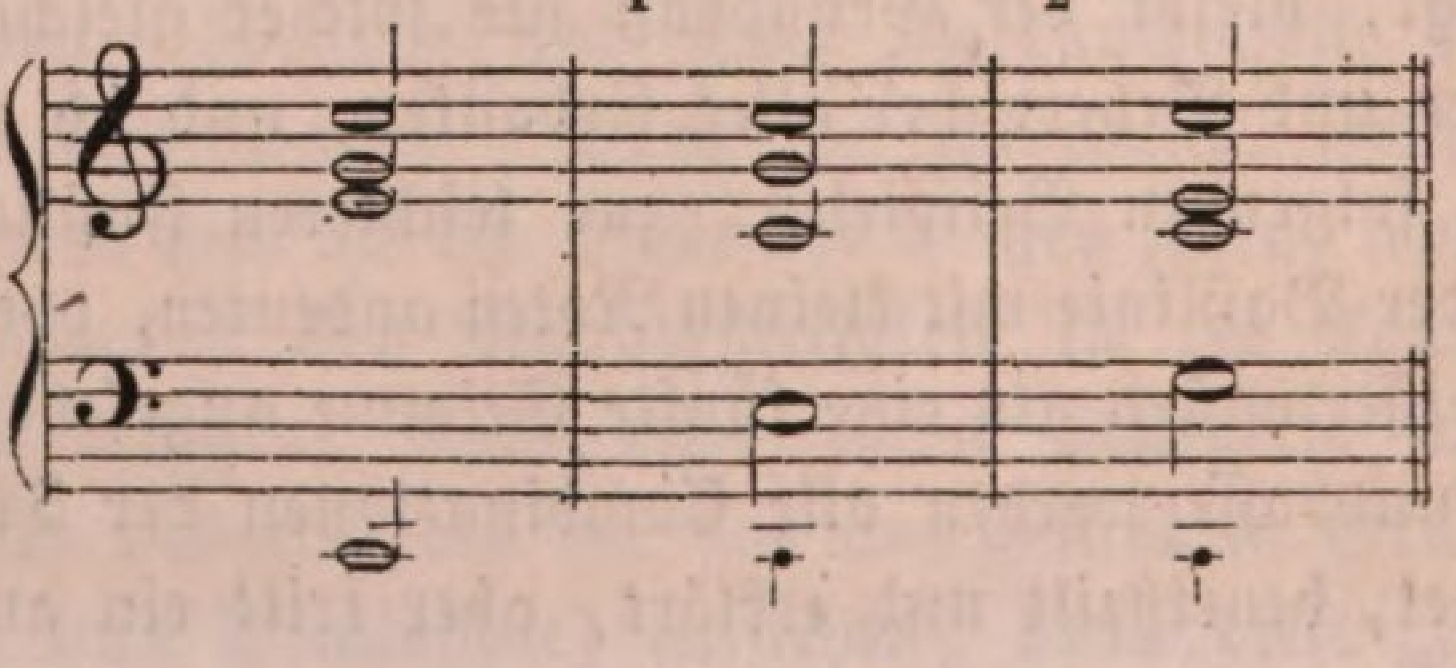
Wie geſagt, bleibt der Grundbaß als ſolcher gleichwohl Baſis (der Grund), Leiter und Beherrſcher alles Erbauten, und ich werde ihn daher auch in den folgenden Beiſpielen, zur leichteren Faßlichkeit der Sache immer unter der Baßlinie mit kleinen Noten andeuten, ohne daß er deshalb nun auch gewiſſermaßen als eine fünfte Stimme angeſehen werden dürfte. Nach dem Grundbaſſe werden alle Combinationen der Töne in der Harmonie berechnet, beurtheilt und erklärt, aber tritt ein anderes Intervall

aus der Harmonie an die Stelle des Baſſes, ſo fällt natürlich er ſelbſt in der Wirklichkeit weg, oder tritt er in die Harmonie ein an die Stelle des daraus entnommenen Intervalls, damit dieſelbe immer eine vollkommene iſt, d. h. aus vier Stimmen beſteht. Daher ja auch der Ausdruck Umkehrung oder Verkehrung: der Accord iſt umgekehrt; ein Ton aus der urſprünglichen Harmonie iſt in den Baß gekommen und der Grundbaß dagegen, auf welchem die ganze Harmonie beruht, in jene getreten; der Accord ſteht nicht mehr in ſeiner erſten, ſondern in einer umgekehrten Geſtalt da.

Nehmen wir nun zunächſt den reinen Dreiklang und kehren ihn um. Derſelbe beſteht außer dem Grundbaſſe aus drei Tönen, aber der eine von dieſen iſt die Octav des Grundbaſſes, und kann alſo keine Veränderung in den Accord bringen, wenn wir ihn in den Baß nehmen. So iſt der Dreiklang nur zwei verſchiedener Umkehrungen fähig; die erſte iſt, wenn wir die Terz des Accordes anſtatt des Grundbaſſes in den Baß nehmen, und die zweite, wenn wir die Quinte aus der Harmonie in den Baß legen:



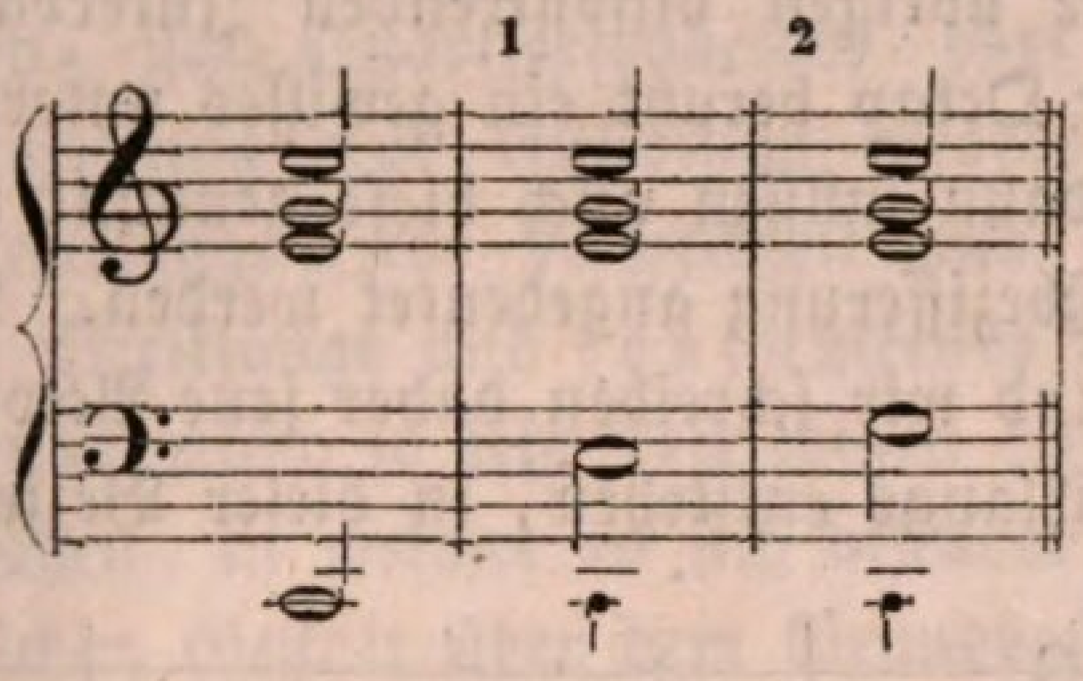
Indem wir einen Ton aus der Harmonie in den Baß nehmen, fehlt ja aber in jener ein Ton, und erſcheint ſie nicht mehr vollſtändig oder vierſtimmig? — Ich ſagte ja vorhin, daß der Grundbaß nun an die Stelle dieſes zum Baß ausgeſtoßenen Tones treten könne, alſo ſtatt jener Accorde ſchreiben wir:



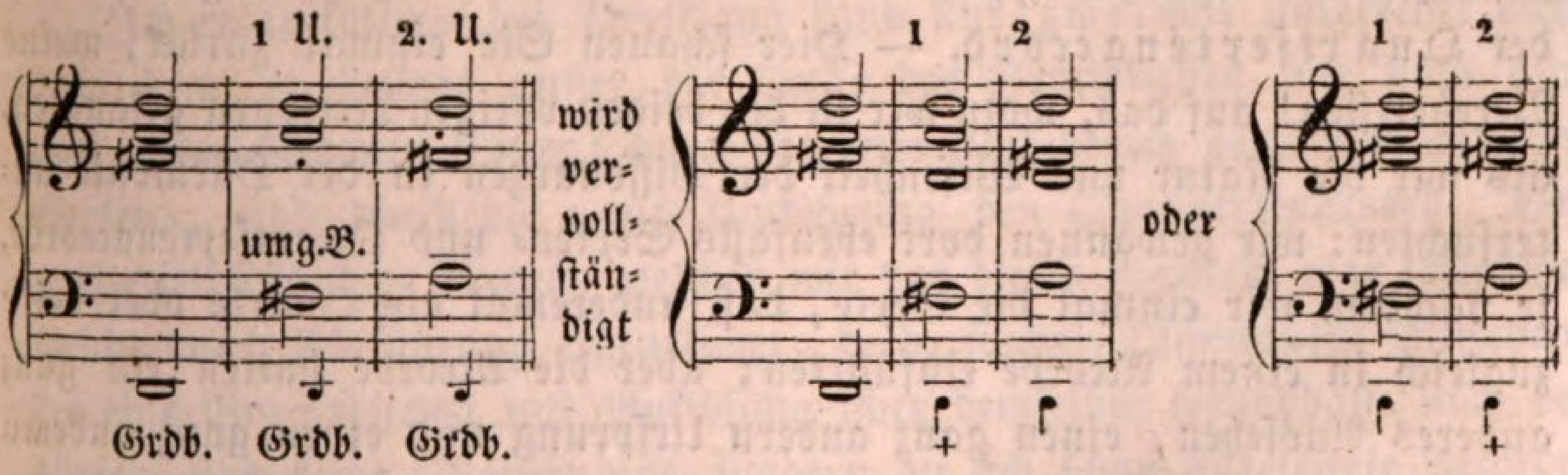
und ſollte die geſetzliche Fortſchreitung der in einem vorausgehenden Accorde enthaltenen Intervalle dies vielleicht nicht zulaſſen,

ſo kann man auch die Octave des jetzt in den Baß gekommenen Tones zur Vervollſtändigung der Harmonie nehmen, mit anderen Worten: den ausgeſtoßenen Ton gleichwohl in der Harmonie beibehalten, da das Intervall des Grundbaſſes überdies in der Octave in der Harmonie vorhanden iſt und mitklingt.

Wir können alſo recht wohl auch ſetzen und ſpielen:

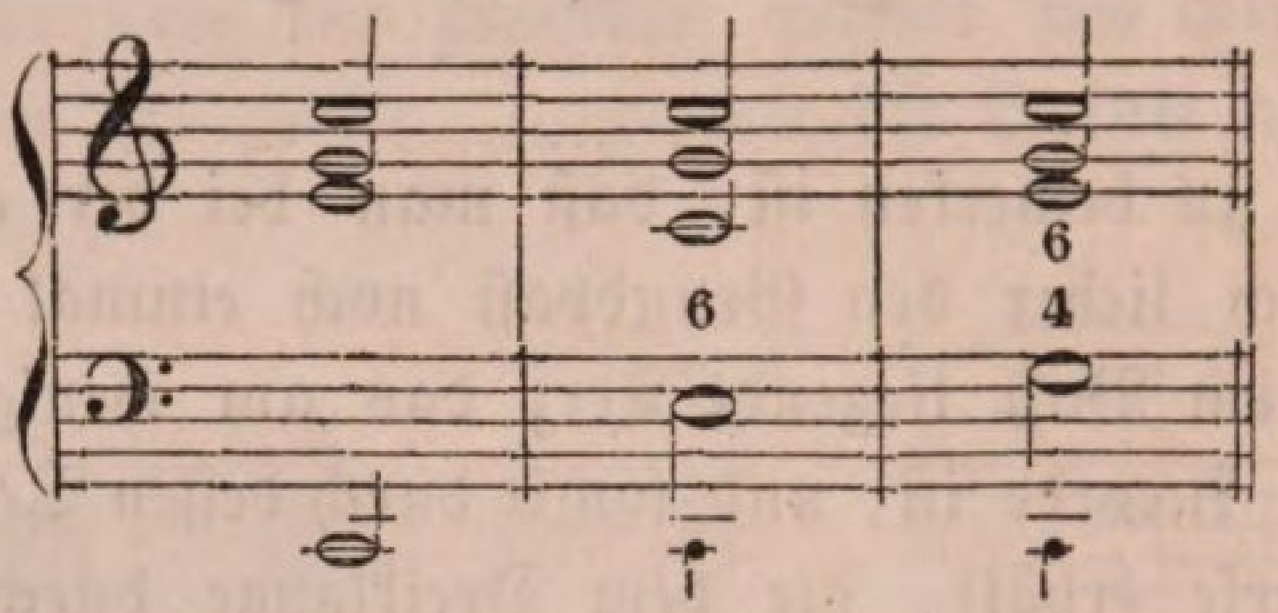


wobei jedoch noch zu bemerken iſt, daß man bei der erſten Umkehrung ſo viel als möglich lieber den Grundbaß noch einmal in die Harmonie nimmt, da die im Baß liegende Terz das am wenigſten conſonirende Intervall in dem Accorde iſt, und ſomit durch deſſen Verdoppelung dieſer eine gewiſſe Schärfe erhält, die dem Dreiklange durchaus nicht eigenthümlich iſt. Die Quinte ſteht der Octav als Conſonanz am nächſten und daher darf ſie denn auch in der zweiten Umkehrung, wo ſie aus der Harmonie in den Baß genommen wurde, recht wohl jetzt wieder verdoppelt werden oder noch einmal in der Harmonie erſcheinen. — Zur Uebung wollen wir noch einen andern Dreiklang umkehren:



Am wohlthuendſten für unſer Gefühl ſind die Umkehrungen, wie in den Accorden, welche ich mit einem + bezeichnet habe. Weitere Beiſpiele ſind wohl unnöthig: die Sache iſt zu einfach, als daß Sie ſie nicht ſchon jetzt ſollten begriffen haben. — In welchem Verhältniſſe nun aber

ſtehen die Töne oder Intervalle dieſer umgekehrten Accorde zu dem jetzt unter ihnen befindlichen Baſſe? — bei der erſten Umkehrung machen Sie die Octav, Terz und Sexte oder blos Terz und Sexte vom Baſſe aus; und bei der zweiten Umkehrung die Quarte und Sexte oder Octav, Quarte und Sexte. Sie wiſſen bereits, daß, wenn man nach den Intervallen, aus welchen ein Accord beſteht, dieſen benennt, oder die Intervalle deſſelben über dem Baſſe durch Ziffern bezeichnet, man Terz, Quinte und Octav, als urſprünglich alle Harmonie ausmachend, ausläßt und nur die übrigen diſſonirenden Intervalle aufzählt, außer in Terz, Quinte oder Octav beruht ein gewiſſes unterſcheidendes Merkmal für den Accord, alsdann müſſen auch dieſe genannt und durch Ziffern in der ſogenannten Baßbezifferung angedeutet werden. Letzteres iſt nun noch nicht hier der Fall, und wir ſchreiben daher jene Accorde, welche durch die Umkehrung des Dreiklangs entſtehen, in dieſer Beziehung ganz einfach:

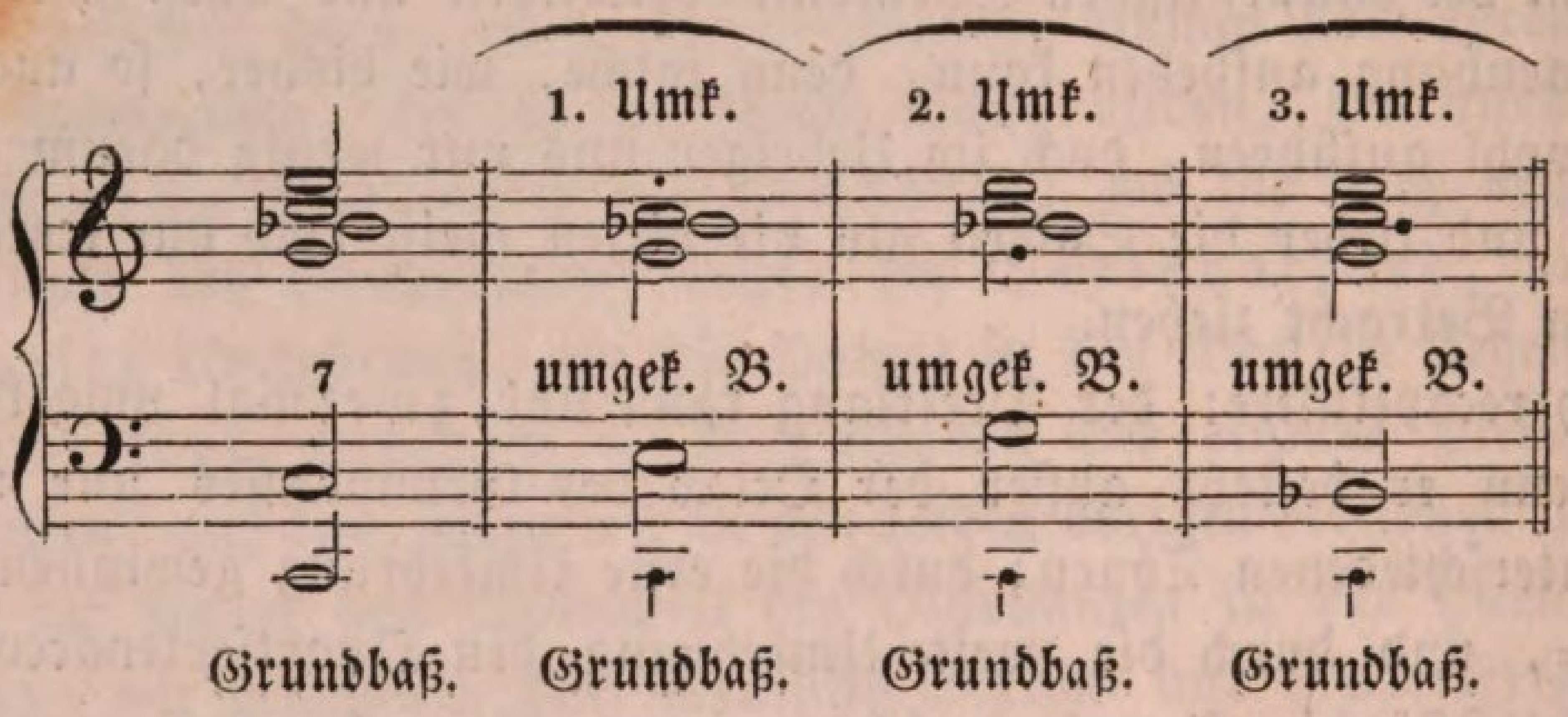


So entſtehen denn, wenn wir die Accorde einmal nach ihren weſentlichſten Intervallen, die ſie zu ihrem Baſſe bilden, benennen wollen, durch die erſte Umkehrung des Dreiklangs, wo die Terz deſſelben im Baſſe (ſtatt des Grundbaſſes) liegt, der Sextenaccord, und durch ſeine zweite Umkehrung, wo die Quinte in den Baß zu liegen kommt, der Quartſextenaccord. — Hier ſchauen Sie einmal zurück, meine Verehrteſten! auf das, wozu wir in den beiden vorigen Lectionen gelangten, als wir die Natur und Weſenheit der Diſſonanzen in der Harmonie unterſuchten: wir gewannen dort ebenfalls Sexten- und Quartſextenaccorde, je nachdem wir einmal die Sexte, daß anderemal die Quarte oder beide zugleich in einem Accorde einführten; aber die Accorde hatten ein ganz anderes Ausſehen, einen ganz andern Urſprung und einen ganz anderen Charakter, und hatte ich nun Unrecht, wenn ich gleich damals bemerkte, daß, wenn man nach ſeinen Intervallen einen Accord benennen wolle, man eine Maſſe von Namen erhalte für eine noch viel größere Maſſe von unter ſich wieder ganz verſchiedenen Dingen, ſo daß nothwendig ein Wirrwarr in die Lehre der muſikaliſchen Harmonie gerathe, der ihr gründliches Studium

nicht allein erſchweren, ſondern viele ihrer Gegenſtände nur erſcheinen laſſe und erſcheinen laſſen müſſe als ein Räthſel, deſſen Löſung natürlich dann unter hundert kaum zehn und noch weniger Glücklichen vollkommen gelingen könne? — Hatte ich Unrecht, wenn ich ſchon damals Sie ermahnte, nur auf alle dieſe Namen keinen Werth zu legen, ſondern lediglich ſich an die Sache zu halten, und entfernt die meiſten unſerer bisherigen muſikaliſchen Theorien verglich mit Nomenclaturen, die uns hingehalten würden zum trockenen Auswendiglernen, wie dem Knaben, wenn er eine fremde Sprache lernt, das Vocabelbuch? — Gewiß ich hatte Recht. Der Sexten- und Quartſextenaccord dort waren diſſonirende Accorde, die Vorbereitung und Auflöſung erfordern, hier ſind ſie — Nichts als reine Dreiklänge, nur verwechſelt und umgekehrt die Intervalle, aber immer Dreiklänge und conſonirende Accorde. Daß ſie in dieſer ihrer Umkehrung nicht ſo ſehr befriedigen und unſer Ohr nicht in diejenige Ruhe verſetzen, in welcher es ſich befindet, wenn der Dreiklang in ſeiner urſprünglichen Geſtalt über dem Grundbaſſe erſcheint, und ungeachtet ihres conſonirenden Verhältniſſes immerhin noch eine Folge von Tönen erwarten laſſen, thut Nichts zur Sache und hat ſeinen Grund eben darin, daß das Fundament, der Grundbaß, fehlt; doch davon ein Mehres nachher oder in nächſter Lection, wenn die Zeit der heutigen nicht mehr dazu ausreichen ſollte. Für dieſen Augenblick nur noch die Bemerkung, daß wir um jener Urſachen willen, daß Nichts leichter als Namen in dem Studium der muſikaliſchen Harmonie verwirren und allen ſyſtematiſchen Zuſammenhang aufheben kann, denn ſolche, wie bisher, ſo auch in Zukunft, wohl anführen, doch im Uebrigen uns nur wenig darum kümmern wollen, und lieber die Sachen als die vielen meiſt doch nur leeren Worte dafür in Betracht ziehen.

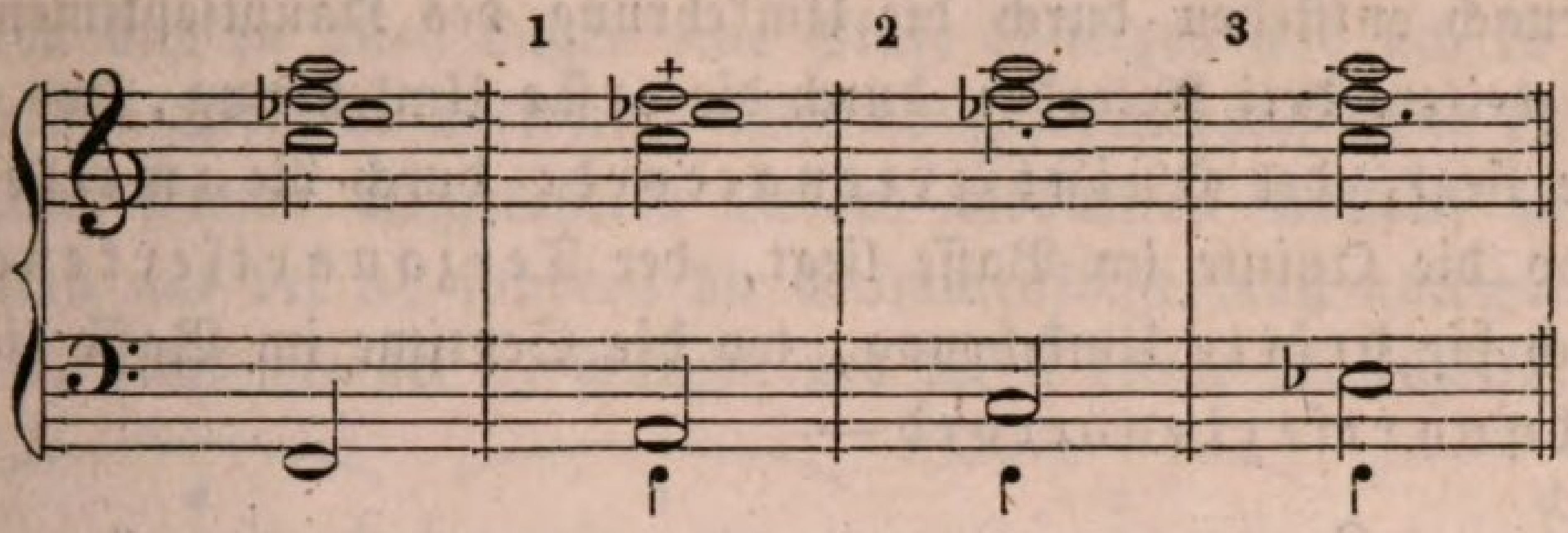
Ich recapitulire: der Dreiklang kann nur zweimal umgekehrt werden, denn er beſteht außer der Octav des Grundbaſſes nur noch aus zwei unterſchiedenen Tönen; durch die erſte Umkehrung gewinnen wir den Sexten-, und durch die zweite Umkehrung den Quartſextenaccord. Der zweite ſelbſtſtändige Accord, welchen wir vor dieſen kannten, war (Accorde, welche durch Einführung eigentlicher, d. h. ſolcher Diſſonanzen entſtehen, die eine Vorbereitung und Auflöſung über demſelben Grundbaſſe noch bedürfen, ſind keine ſelbſtſtändige, ſondern an ſich ſchon abgeleitete Accorde, und gehören ſomit nicht hieher, denn — wohl gemerkt — nur ein ſelbſtſtändiger Accord läßt ſich, und gerade dieſer ſeiner Selbſtſtändigkeit wegen, für ſich ſelbſt drehen und wenden, verkehren und wechſeln, wie man ihn eben gebraucht, und er iſt ſelbſtſtändig, wenn alle Töne, die er enthält,

auch in dem Grundtone als mitklingende Töne enthalten ſind, auf welchem er beruht, er ſonach auch ohne alle Vorbereitung oder ſonſtigen verſöhnenden Vorgang in der harmoniſchen Reihe auftreten darf, wie Dreiklang, Septimenaccord, Nonenaccord ꝛc.) — alſo der zweite ſelbſtſtändige Accord, welchen wir vor jenem Sexten- und Quartſextenaccorde außer dem Dreiklange bisher kannten, war der Hauptſeptimen- oder ſogenannte Dominantſeptimenaccord. Dieſer beſteht, wie Sie ſich durch den erſten beſten, welchen Sie zur Hand nehmen, überzeugen können, urſprünglich aus vier Tönen, nämlich Terz, Quinte, Septime und Octav. Durch die Octav, haben wir ſchon erfahren, läßt ſich keine Umkehrung eines Accordes bewerkſtelligen, weil dieſer, ſie in den Baß genommen, immer derſelbe bleiben würde; aber außer ihr ſind noch drei unterſchiedene Intervalle vorhanden, Terz, Quinte, Septime, und ſo leidet denn dieſer Accord auch drei verſchiedene Umkehrungen, je nachdem wir die Terz oder die Quinte oder die Septime aus der Harmonie nehmen und in den Baß verlegen. Durch dieſe große Zahl von Tönen, aus welcher der Septimenaccord beſteht, geſchieht es denn auch, daß derſelbe auch in der Umkehrung, wo doch ein Ton aus der Harmonie genommen und in den Baß verlegt iſt, ſtets vollſtändig, d. h. vierſtimmig erſcheint, ohne daß wir, wie beim Dreiklange, irgend ein Intervall zu verdoppeln oder den Grundbaß wieder in die Harmonie zu legen brauchten. Es wird Ihnen das augenſcheinlich, wenn wir die Umkehrung ſelbſt vornehmen:



Ich habe den Septimenaccord über C als Muſter angenommen. In der erſten Umkehrung nahm ich die Terz e in den Baß, ſie muß alſo in der Harmonie fehlen, und es bleibt außer dem Baſſe noch c b g; in der zweiten Umkehrung kam die Quinte g in den Baß, natürlich denken wir uns jeden Accord vor jeder ſeiner Umkehrung vollſtändig, und wenn daher die Terz auch vorhin fehlte, iſt ſie jetzt wieder da, und blos die Quinte tritt aus, um als Baß zu dienen; in der dritten Umkehrung trat

die Septime in den Baß, und es blieb Terz, Quinte und Octav. Einen anderen Dominantſeptimenaccord:



Die kleinen Punkte in der Harmonie zeigen immer dasjenige Intervall an, welches in den Baß getreten iſt, und unter dem Baſſe die kleine Note ſoll den weggefallenen und durch jenes Intervall gewiſſermaßen vertretenen Grundbaß andeuten. Nach dieſen beiden Muſtern werden Sie jeden Dominantenaccord umzukehren im Stande ſeyn: Sie nehmen irgend einen Ton oder ein Intervall aus der Harmonie und legen es an die Stelle des Grundbaſſes in den Baß. Das iſt der ganze Prozeß; daß das Intervall, welches Sie aus der Harmonie genommen und zum Baſſe gewählt haben, nun auch in der Harmonie wirklich fehlt, verſteht ſich von ſelbſt. Das Verhältniß, in welchem die übrig bleibenden Töne zu dem im Baſſe liegenden Tone ſtehen, iſt folgendes:

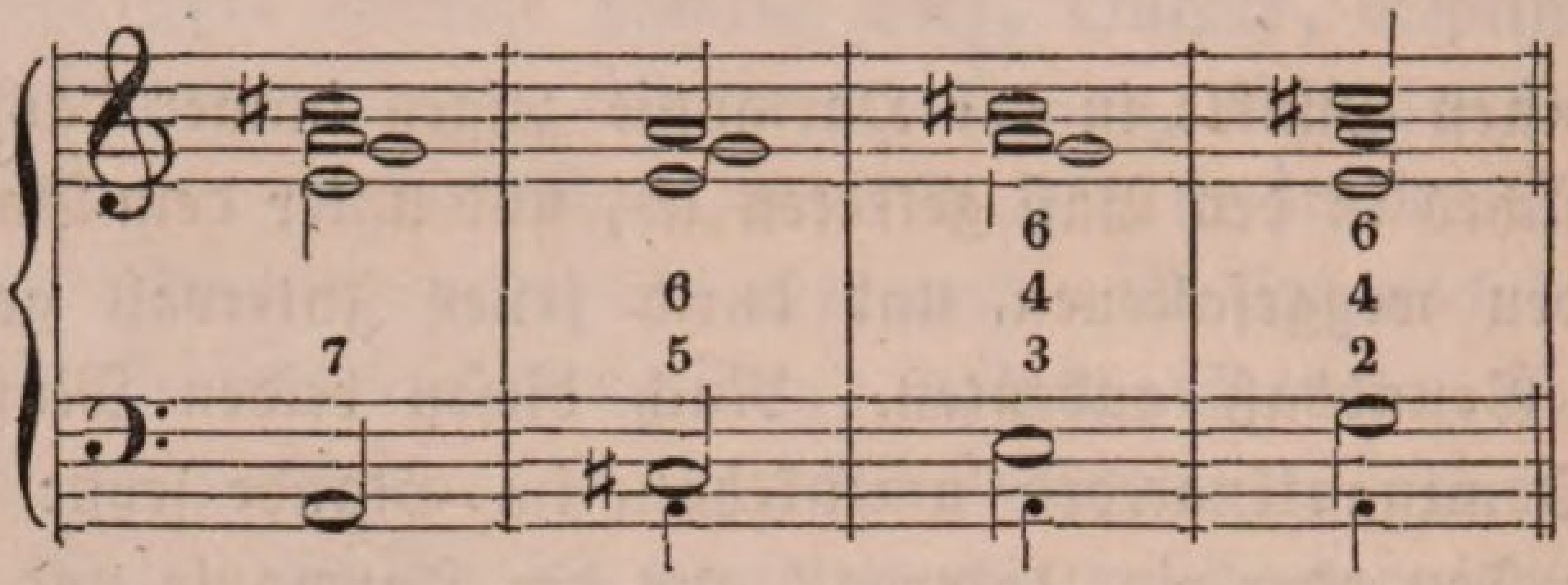
1) wenn die Terz des Hauptſeptimenaccordes in den Baß zu ſtehen kommt, ſo machen die übrigen in der Harmonie bleibenden Töne zu derſelben aus — die Terz, die Quinte und die Sexte. Die Terz wird ausgelaſſen, wenn dieſe Intervalle durch Ziffern über dem Baſſe angezeigt oder der ſich bildende Accord überhaupt darnach benannt werden ſoll, aber die Quinte darf nicht ausgelaſſen werden, denn ſie iſt urſprünglich die Septime in dem Accorde, und die Sexte auch eigentlich nicht, denn ſie iſt eine Diſſonanz oder hier wenigſtens unvollkommene Conſonanz, obſchon ſie als umgekehrte Terz häufig weggelaſſen wird.

2) wenn die Quinte aus dem Dominantenaccorde in den Baß genommen wird, ſo verhalten die in der Harmonie bleibenden Töne ſich zu ihr wie Terz, Quarte und Sexte. Alle drei Intervalle müſſen, genau genommen, bezeichnet werden, denn die beiden letzten ſind an und für ſich keine vollkommenen Conſonanzen mehr, obſchon hier umgekehrte Quinten und Terzen, und die Terz iſt die urſprüngliche Septime.

3) wenn die Septime dieſes Accordes an die Stelle des Grundbaſſes in den Baß tritt, ſo bilden die übrigen in der Harmonie noch verbleibenden Töne zu ihr — die Secunde, Quarte und Sexte. Alle drei Intervalle ſind diſſonirend, und müſſen daher, wenn nur einigermaßen

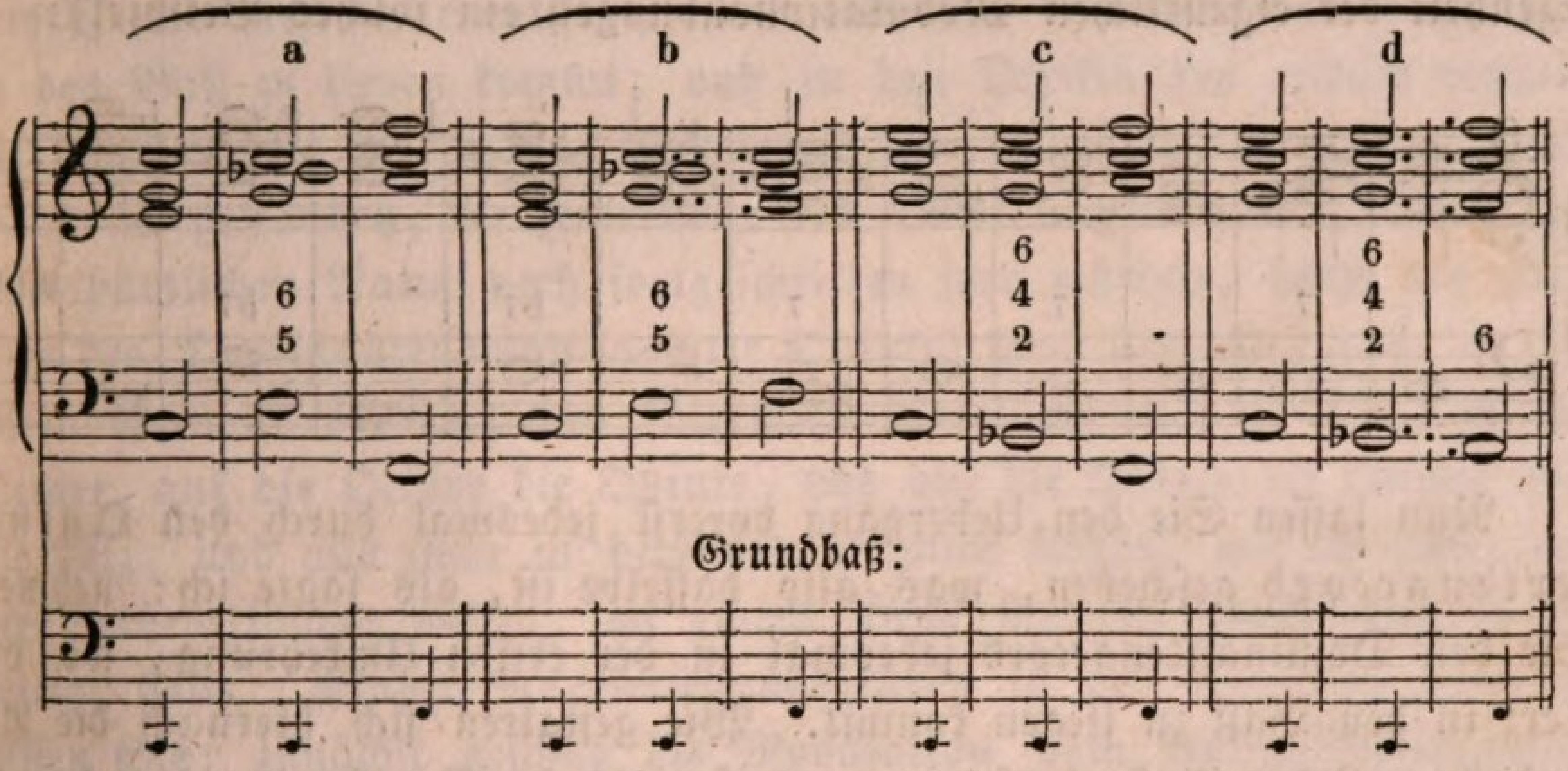
genau verfahren werden ſoll, in der Bezeichnung genannt und vorgeſchrieben werden.

Darnach entſtehen durch die Umkehrung des Hauptſeptimenaccordes folgende weitere drei Accorde: durch die erſte Umkehrung, wo die Terz im Baſſe liegt, der Quintſextenaccord; durch die zweite Umkehrung, wo die Quinte im Baſſe liegt, der Terzquartſextenaccord, und durch die dritte Umkehrung, wo die Septime im Baſſe liegt, der Secundquartſextenaccord—



So haben wir außer dem Dreiklange und Hauptſeptimenaccorde bereits heute fünf neue Accorde kennen gelernt: Sexten-, Quartſexten- und die ſo eben genannten drei Accorde, welche alle aber nur entſtehen, indem wir die Stimmenlage der Intervalle der beiden Hauptaccorde, Dreiklang und Septimenaccord, auf denen unſer ganzes harmoniſches Syſtem, das Syſtem der geſammten muſikaliſchen Compoſition beruht, verändern, verwechſeln oder mit einem Worte: die Accorde umkehren. Deshalb müſſen denn dieſelben auch, da ihre Bildung nur eine äußere, eine formelle iſt, hinſichtlich ihrer inneren Natur immer noch übereinſtimmend oder doch ſehr nah verwandt bleiben mit jenen beiden Hauptaccorden. Und in der That iſt das der Fall. Der Quintſexten-, Terzquartſexten- und Secundquartſextenaccord z. B., welche durch Umkehrung des Hauptſeptimenaccords entſtehen, können eben ſo gut zu Uebergängen aus einer Tonart oder Tonleiter in die andere gebraucht werden, als dieſer bisher den einzigen Vermittler zwiſchen denſelben machte, und der Sexten- und Quartſextenaccord, welche durch die Umkehrungen des Dreiklangs entſtehen, theilen mit dieſem alle ſonſtigen Eigenthümlichkeiten, die nicht aus der Lage der Intervalle und Töne hervorgehen. Die Sachen bleiben ſtets dieſelben, nur ihre Lage und ihre äußere Form hat ſich etwas geändert. Deshalb behaupten denn auch, wir mögen zu einer Modulation oder einem Uebergange gebrauchen welche jener Umkehrungen wir wollen, die einzelnen Intervalle unabänderlich ihre Rechte und Eigenthümlichkeiten in der Fortſchreitung: die Terz z. B. will unter jeder Bedingung, ſie mag nun im Baſſe oder in der Harmonie liegen, und hier im Sopran,

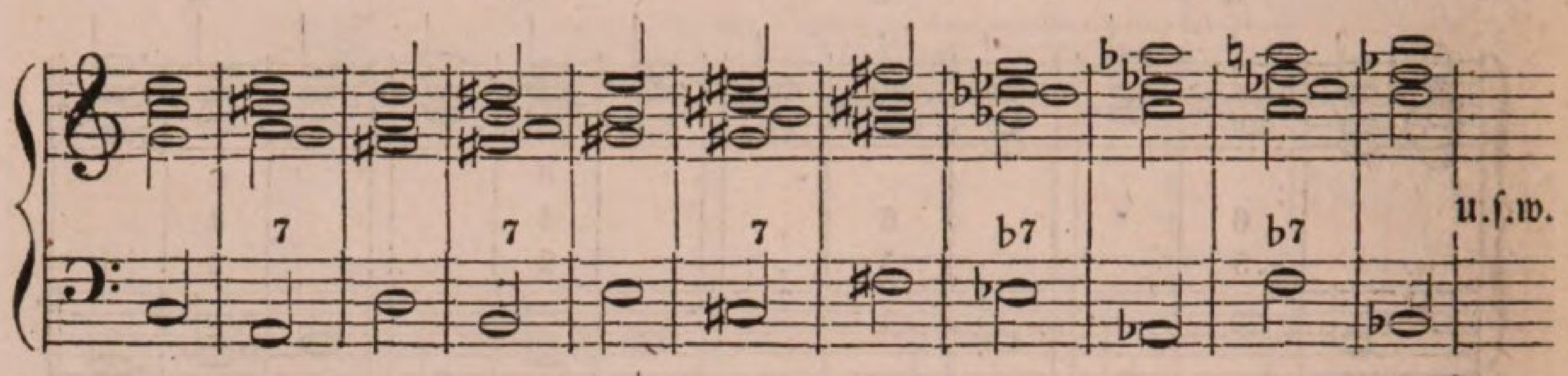
Alt oder Tenor enthalten ſeyn, jederzeit eine Stufe über ſich in die Octav des folgenden Accordes fortſchreiten, und die Septime unter allen Umſtänden und in allen Lagen eine Stufe abſteigen und ſich in die Terz des folgenden Accordes auflöſen. Wir dürfen demnach, wenn wir einmal durch einen ſolchen umgekehrten Accord moduliren wollen, nicht etwa fortſchreiten wie bei a, ſondern die Stimmenfolge muß nothwendig ſeyn wie bei b, nicht wie bei c, ſondern wie bei d dieſer Notenzeile:



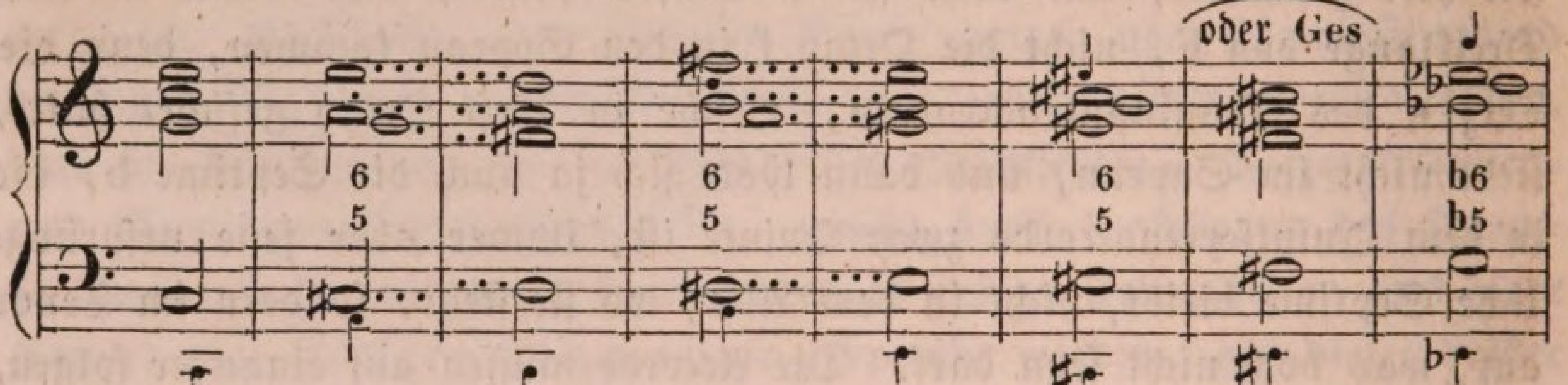
Unter a iſt die Terz aus dem Dominantenaccorde in den Baß genommen, alſo der Quintſextenaccord gebildet; dieſe Terz muß nun aber auch aufſteigen in die Octave des folgenden Dreiklangs, und darf nicht, wie hier geſchehen, um volle ſieben Stufen fallen; auch kann in dem Dreiklange von F, nicht die Octav f in den Sopran kommen, denn die Terz e des Dominantenaccordes, welche in dieſe Octav geführt hätte, ſteht nicht im Sopran, und dann löste ſich ja auch die Septime b, die in dem Quintſextenaccorde zwar Quinte iſt, immer aber jene urſprüngliche Septime bleibt, nicht in dem Alte, wo ſie ſteht, ſondern im Tenor auf, was doch nicht ſeyn darf. Die Accorde müſſen auf einander folgen, wie unter b. Unter c iſt die Septime des Dominantenaccordes in den Baß genommen und ſo der Secundquartſextenaccord gebildet. Das hat ſeine Richtigkeit, aber hat ſie auch der folgende Accord? — Löst die Septime im Baſſe ſich auf, d. h. ſteigt ſich eine Stufe abwärts in die Terz des folgenden Dreiklangs? — nein, nun ſo müſſen wir die Terz dieſes Dreiklangs in den Baß legen, und aus demſelben den Sextenaccord machen, damit die Intervalle ihr angeſtammtes Recht bekommen und fortſchreiten wie unter d.

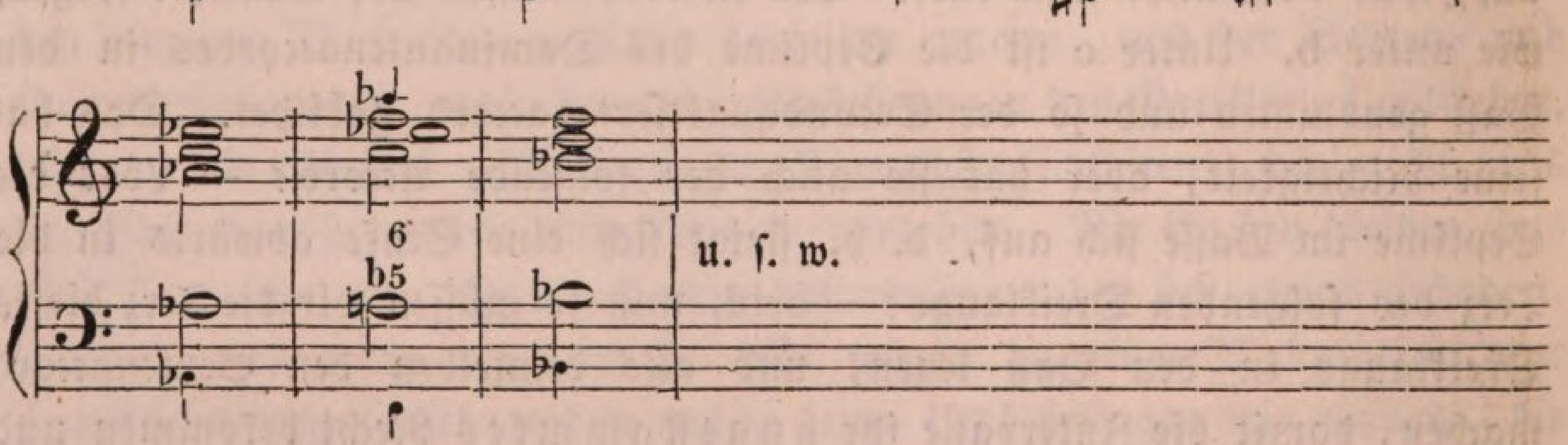
Es iſt dies ein ſehr wichtiger Punkt, der wohl zu beachten und ſcharf ins Auge zu faſſen iſt, wenn irgend welche Modulationen durch Um-

kehrungen des Septimenaccords vorgenommen werden ſollen, denn daß ſolche Uebergänge überhaupt nur durch dieſen Accord in aller Form und vollſtändig geſchehen können, iſt eine Sache und Wahrheit, vor welcher wir ſchon längſt vorüber ſind. Um mich daher zu vergewiſſern, daß ſie Alles darüber Geſagte vollkommen verſtanden und gehörig aufgefaßt haben, will ich eine Reihe von Modulationen herſetzen, die immer einen ganzen Ton weiter aufwärts führen (wir hatten auch in der ſiebenten Lection bei Gelegenheit der eigentlichen Modulationsübungen ein ſolches Beiſpiel):



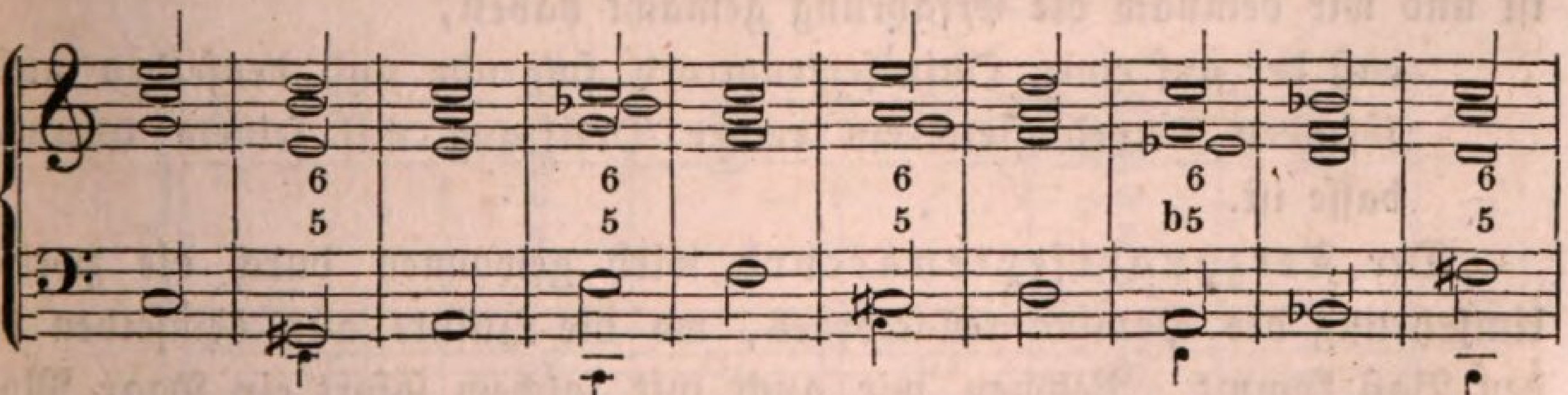
Nun laſſen Sie den Uebergang vorerſt jedesmal durch den Quintſextenaccord geſchehen, was alſo daſſelbe iſt, als ſagte ich: nehmen Sie den Dominantenaccord jedesmal in der erſten Umkehrung, wo die Terz in den Baß zu liegen kommt. Wie geſtalten ſich hiernach die Accorde? — Ich will ſie herſetzen, und ſowohl im Dominantenaccorde als in den Dreiklängen immer den Ton durch einen Punkt andeuten, der hat ausfallen müſſen, wie ebenfalls den Grundbaß ſtets unten durch eine ſolche kleine Note:

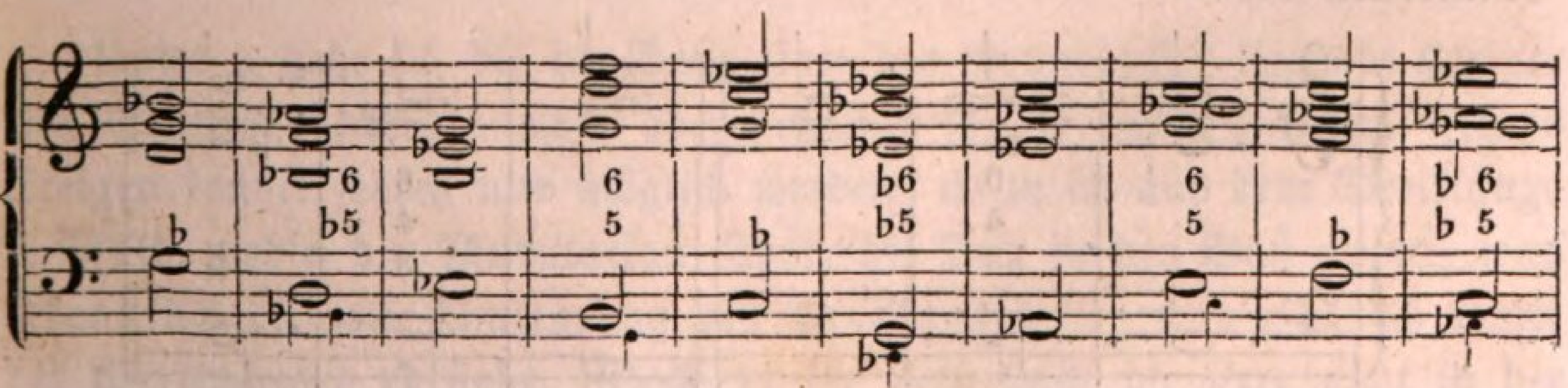


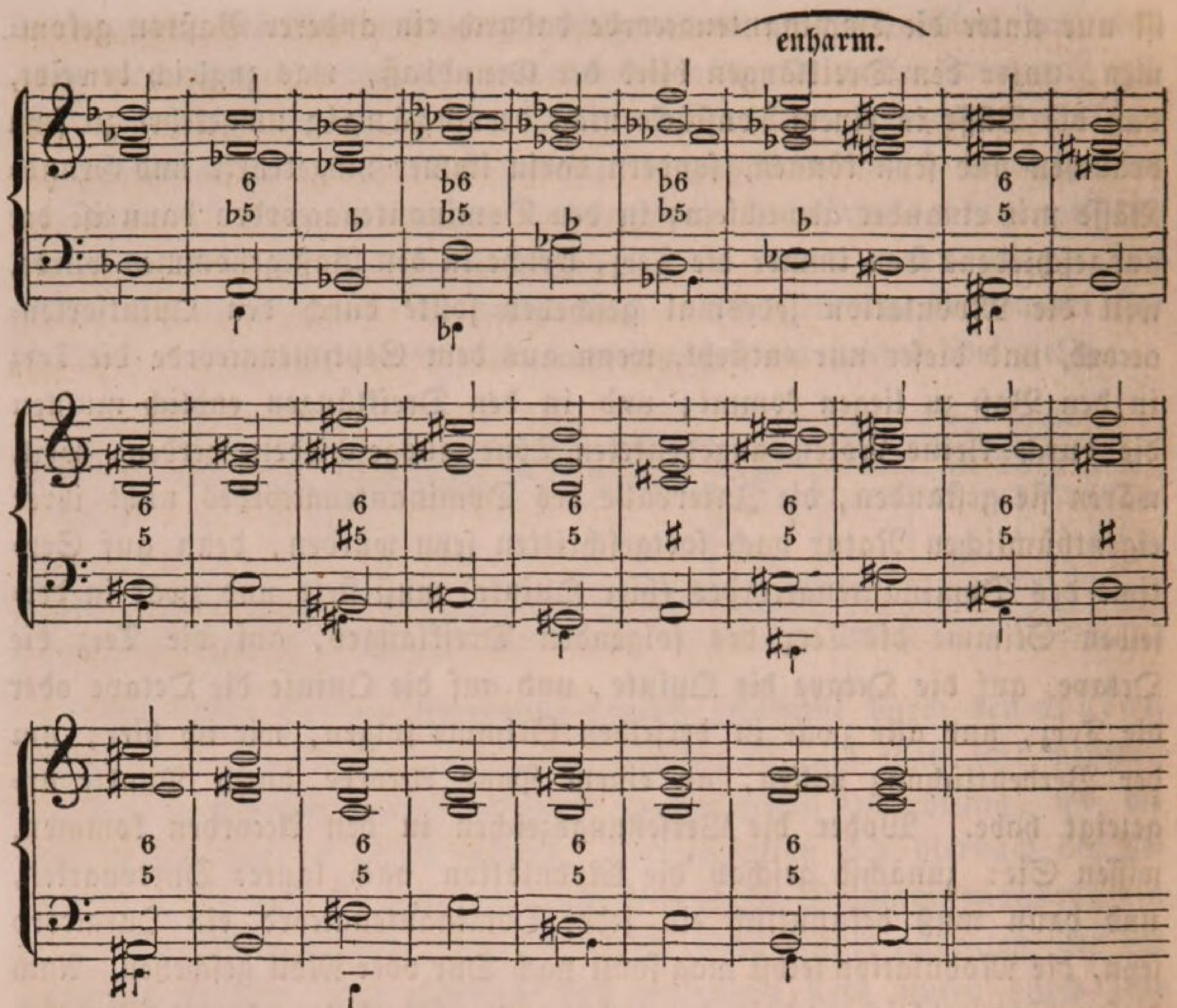


Warum haben die mit kleinen Noten angedeuteten Töne ausfallen müſſen? — die im Baſſe zunächſt, wo ſie den Grundbaß andeuten, weil ein Ton aus der Harmonie genommen wurde und zum Baſſe gemacht; doch

iſt nur unter die Dominantenaccorde dadurch ein anderer Baßton gekommen, unter den Dreiklängen blieb der Grundbaß, was zugleich beweist, daß die Bäſſe in einem Tonſtücke nicht durchgängig umgekehrt zu ſeyn brauchen und ſeyn können, ſondern darin immer umgekehrte und Grund-Bäſſe mit einander abwechſeln; in den Dominantenaccorden dann iſt der ausgeſchiedene Ton immer die Terz, welche in den Baß genommen wurde, weil die Modulation jedesmal geſchehen ſollte durch den Quintſextenaccord, und dieſer nur entſteht, wenn aus dem Septimenaccorde die Terz in den Baß zu liegen kommt; und in den Dreiklängen endlich mußten die durch kleine Noten angedeuteten Töne ausgeſchieden werden, weil, wären ſie geſtanden, die Intervalle des Dominantenaccordes nicht ihrer eigenthümlichen Natur nach fortgeſchritten ſeyn würden, denn auf Septime des Dominantenaccordes (hier Quinte) muß ſtets und zwar in derſelben Stimme die Terz des folgenden Dreiklanges, auf die Terz die Octave, auf die Octave die Quinte, uud auf die Quinte die Octave oder die Terz, und alle zwar in derſelben Stimme folgen, wie ich hier, um der Verdeutlichung willen, an einem Paar Accorde durch Punkte angezeigt habe. Woher die Verſetzungszeichen in den Accorden kommen, wiſſen Sie: zunächſt geſchah die Modulation nach lauter Durtonarten, und dann muß bekanntlich ein jeder Dominantenaccord ein Duraccord ſeyn, die Modulation ſelbſt mag ſonſt nach Dur oder Moll geſchehen. Auch dieſen Satz zugleich noch in der Uebung zu wiederholen, damit Alles ſich gegenwärtig ihrem Geiſte erhält, wollen wir eine Modulation durch den Quintſextenaccord, durch alle Dur- und Molltonarten, dem ſogenannten Quintenzirkel nach vornehmen:



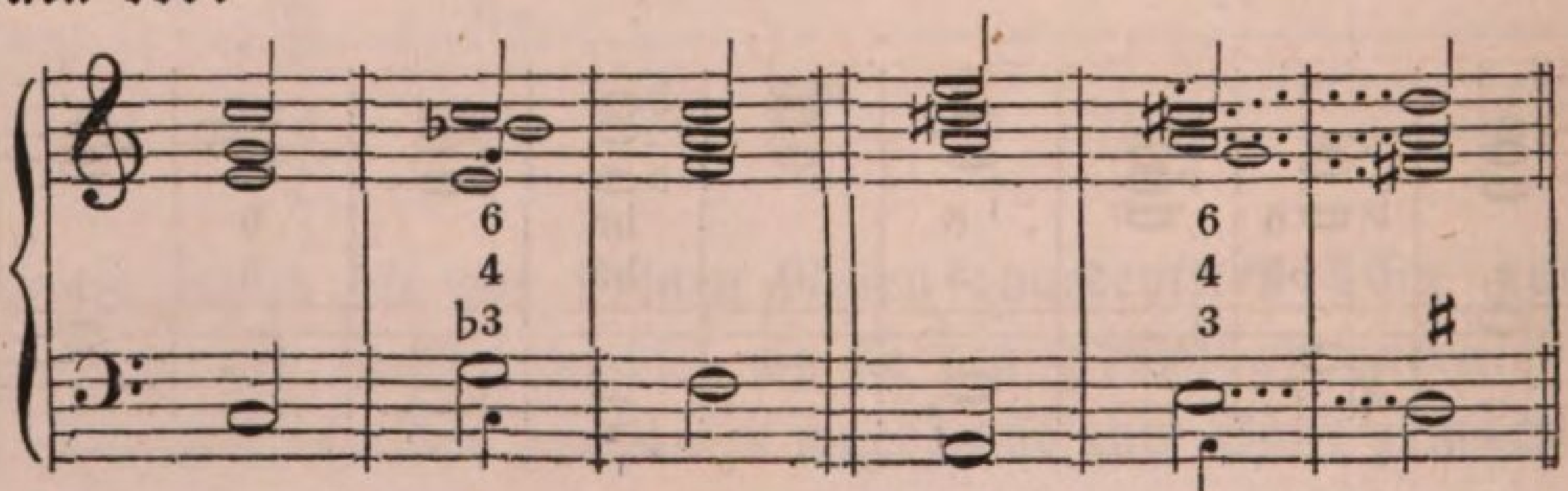




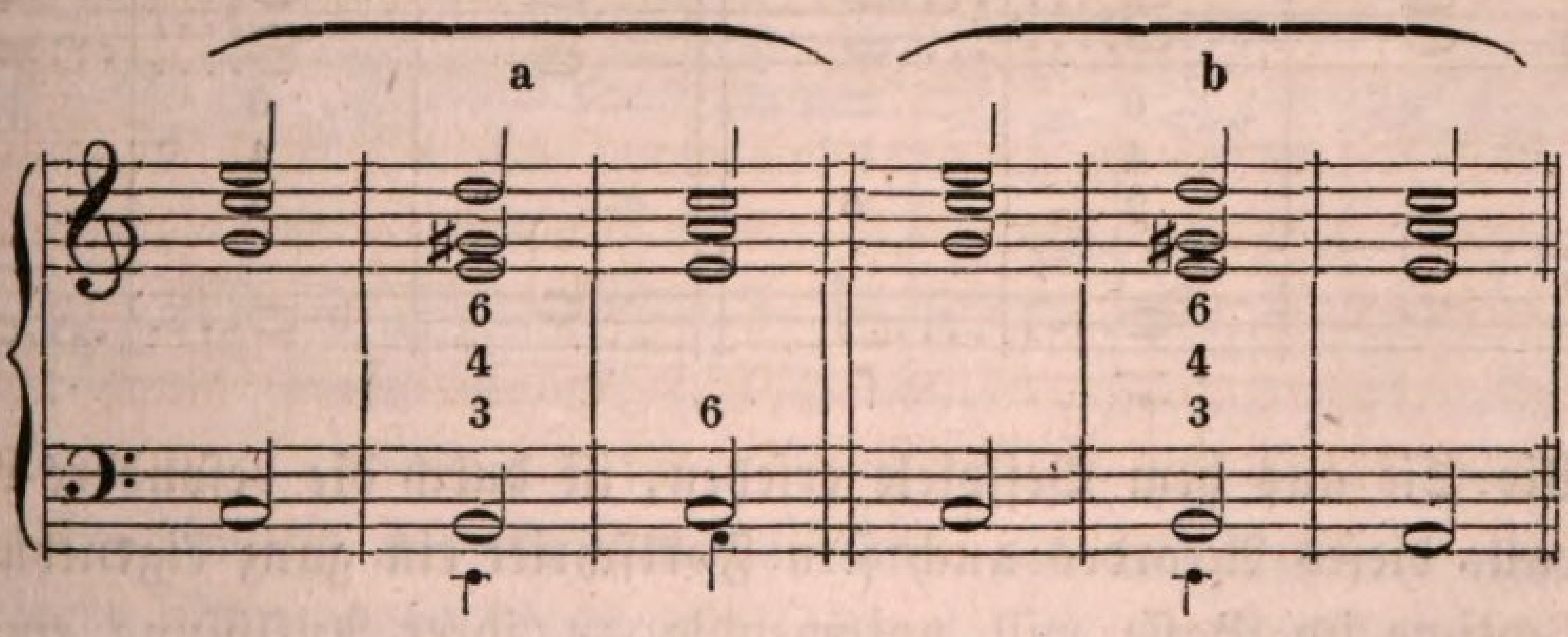
Nur unter den Dominantenaccorden habe ich durch eine kleine Note jedesmal den eigentlichen Grundbaß angemerkt; unter den übrigen Dreiklängen war dies nicht nöthig, weil deren Baß der wirkliche Grundbaß iſt und wir demnach die Erfahrung gemacht haben,

> daß der auf einen Quintſextenaccord folgende und denſelben auflöſenden Accord ſtets ein reiner Dreiklang mit ſeinem Grundbaſſe iſt.

Der **Terzquartſextenaccord** wird gewonnen durch die zweite Umkehrung des Dominantenaccordes, wo die Quinte aus demſelben in den Baß kommt. Nehmen wir auch mit ſolchem ſofort ein Paar Modulationen vor:



Im erſten Beiſpiele gehen wir von C nach F über; die Dominante von F iſt C, wir haben aber die Quinte G in den Baß genommen, die nun in der Harmonie fehlt (ihr Platz dort wäre geweſen, wo die kleine Note ſteht); die urſprüngliche Octave, jetzt Quarte, liegt im Sopran und ſchreitet ganz richtig auch in derſelben Stimme zu der Quinte des folgenden Dreiklangs fort; die urſprüngliche Septime, jetzt Terz, liegt im Alt und löst ſich ganz richtig in derſelben Stimme im folgenden Dreiklange in die Terz auf; die urſprüngliche Terz, jetzt Sexte, liegt im Tenor und ſteigt auch, wie ſie ſoll, in eben dieſer Stimme zu der Octave des folgenden Dreiklangs hinauf; die Quinte im Baſſe fällt um eine Stufe zu der Octav oder, beſſer geſagt, zu dem eigentlichen Grundbaſſe des folgenden Dreiklangs hinab. Das tiefe F hätte ich hier nicht nehmen dürfen, denn der Fortſchritt der Intervalle eines Dominantenaccordes beträgt ſtets nur eine Stufe, nie mehr, wenn überhaupt ein Fortſchritt ſtattfindet. Das zweite Beiſpiel überlaſſe ich Ihrer eigenen Prüfung, und Sie werden finden, daß es ebenfalls richtig iſt, wie auch die kleinen Queerpunkte, die den Fortſchritt einer jeden Stimme bezeichnen, ſchon andeuten. Nun haben wir aber früher, als wir den Charakter der verſchiedenen Stimmen, aus welchen eine Harmonie beſteht, näher unterſuchten, auch gelernt, daß die Quinte als die vollkommenſte Conſonanz nächſt der Octave, welche ſtets ruhig an ihrer Stelle bleibt, ebenfalls etwas Unentſchiedenes hinſichtlich der Bewegung an ſich hat und eben ſowohl eine Stufe ſteigen als fallen kann. Demnach dürfen wir denn mit nicht minderem Rechte moduliren wie unter a, als unter b.



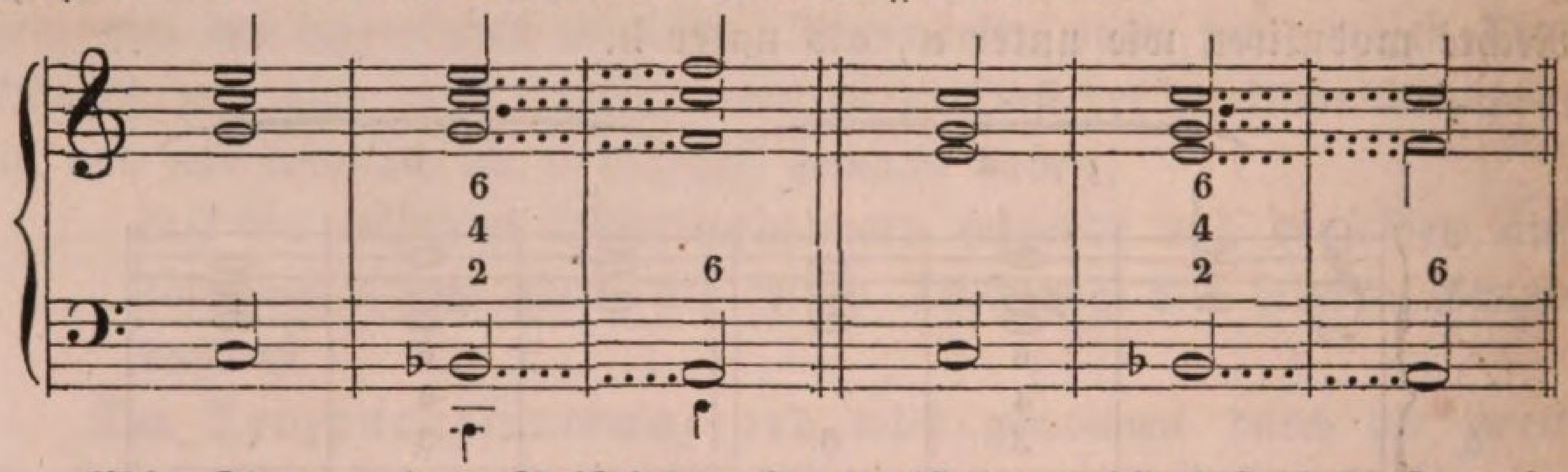
Unter a habe ich die im Baſſe ſtatt des Grundbaſſes liegende Quinte eine Stufe ſteigen, unter b aber um eben ſo viel fallen laſſen. Jenes Steigen konnte jedoch nur möglich werden, wenn ich aus dem Dreiklange A-Moll, wohin die Modulation führt, die Terz in den Baß nahm, was bekanntlich die erſte Umkehrung des Dreiklanges iſt, und wodurch ſomit der Sextenaccord entſteht. Doch durfte dieſerhalb die Terz nicht in der

Harmonie des Dreiklangs fehlen, weil ſonſt die urſprüngliche Septime d im Dominantenaccorde, jetzt Terz, ſich nicht aufgelöst haben würde. Der Sextenaccord iſt alſo ein ſolcher, in welchem der Baßton in der Harmonie verdoppelt erſcheint. Uebrigens behält diejenige Fortſchreitung der Quinte des Dominantenaccordes immer den Vorzug, in welcher dieſe um eine Stufe fällt, wenn gleich die andere nicht falſch und in einem Tonſtücke oft ſogar durch die Annehmlichkeit der Baßmelodie oder ſonſt einen Umſtand geboten ſeyn kann. Der Schluß aus Allem iſt:

der auf einen Terzquartſextenaccord in der Modulation folgende und denſelben auflöſende Accord iſt meiſt ein reiner Dreiklang über ſeinem Grundbaſſe, kann jedoch auch ſeyn ein Sextenaccord (Dreiklang in der erſten Umkehrung).

Weitere Beiſpiele von Modulationen durch dieſen Accord mögen Sie für ſich, bei Ihren häuslichen Studien, vornehmen; die gegebenen können Ihnen dabei leicht als Muſter dienen. Es wird ſehr gut ſeyn, wenn Sie, wie ich vorhin mit dem Quintſextenaccorde, auch mit dieſem Terzquartſextenaccorde den ganzen Quintenzirkel, auf die eine wie auf die andere Weiſe, durchmoduliren, ſolche Uebungen machen Sie unfehlbar am ſicherſten in dem Gebrauche der Accorde.

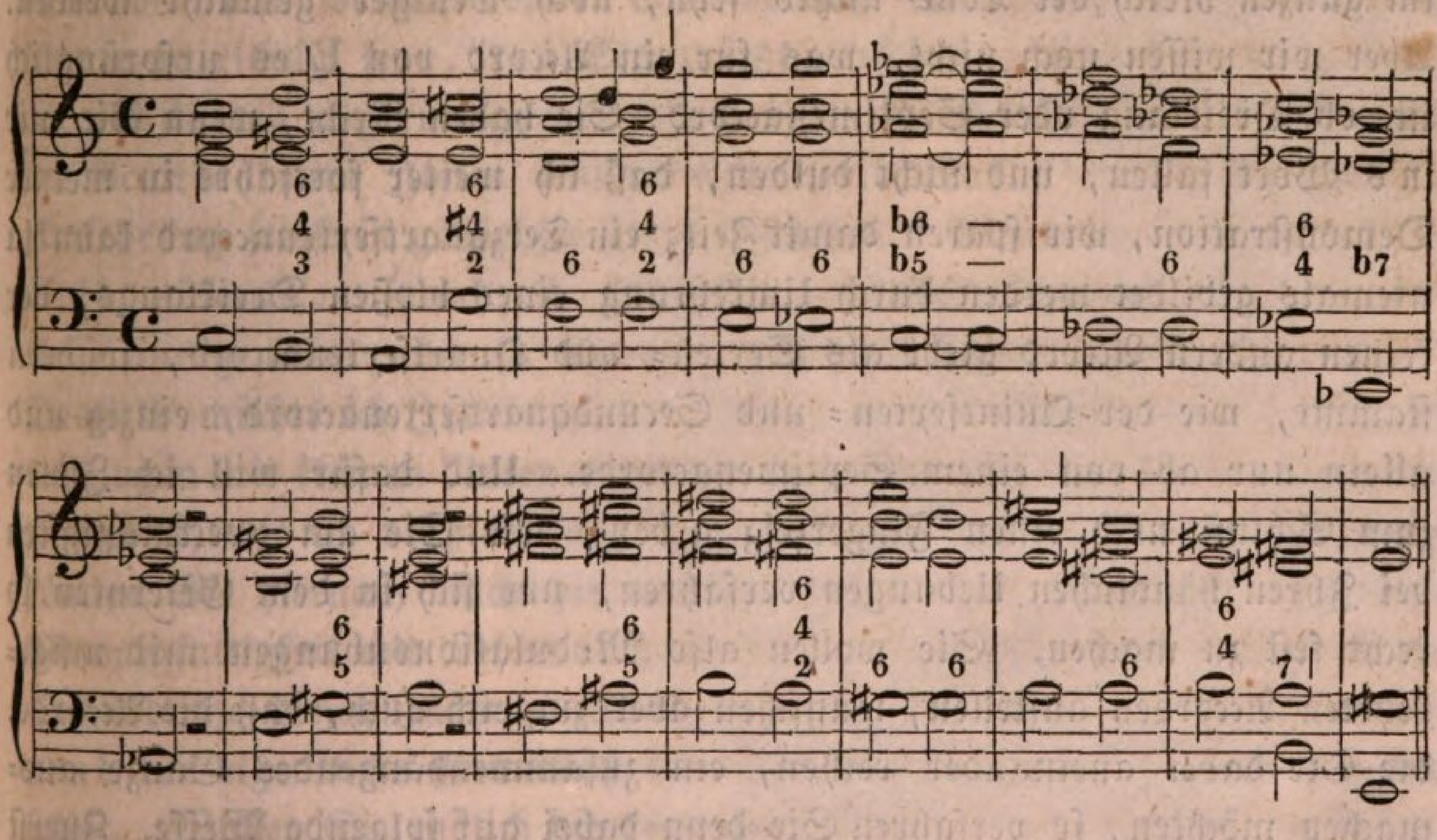
Der Secundquartſextenaccord endlich entſteht durch die dritte Umkehrung des Hauptſeptimenaccordes, wo die Septime deſſelben in den Baß kommt und die Stelle des Grundbaſſes vertritt:



Wie Sie aus dem Beiſpiele erſehen, iſt durch die beſondere Lage der Intervalle dieſes Accordes auch ſein Fortſchritt ein ganz eigenthümlicher. Die Septime im Baſſe will nothwendig zu ihrer Auflöſung eine Stufe fallen, alſo zur Terz des folgenden Dreiklanges hinabſteigen, und daraus, daß daher auch dieſe Terz unverhinderlich in den Baß zu ſtehen kommt und kommen muß, folgt denn,

daß auf einen Secundquartſextenaccord ſtets ein Sextenaccord oder die erſte Umkehrung des Dreiklangs eintritt.

Ferner erſcheint unter allen Umſtänden in dem Sextenaccorde die urſprüngliche Octave des Dreiklangs (jetzt Sexte) verdoppelt, denn nicht allein, daß die Terz des Dominantenaccordes (jetzt Quarte) zu derſelben hinaufſteigt, ſondern auch die Quinte deſſelben (jetzt Sexte) hat hier mehr als je Neigung, zu derſelben hinabzuſteigen. Deshalb haben im zweiten Beiſpiele auch Alt und Tenor ein und denſelben Ton (f). Darnach nehmen Sie denn auch mit dieſem Secundquartſextenaccorde mehrere Modulationen zur Uebung vor, und ich möchte Sie erſuchen, ſich mit der, von den vorigen Accorden ſo ſehr abweichenden Wirkung deſſelben recht innig vertraut zu machen: um deſto leichter wird Ihnen dann das aufzufaſſen und zu verſtehen werden, was gleich in nächſter Lection unſerer Betrachtung vorliegt, die Schlüſſe in der Modulation nämlich. Ich will zur bequemeren Würdigung dieſes Unterſchiedes im Effekt der Umkehrungen eine Reihe von Accorden herſetzen, in denen alle, welche wir bisher gehabt haben, vorkommen, und indem Sie ſolche ſpielen, wird ohne Zweifel Ihr eigenes Gefühl auch den nöthigen Commentar dazu liefern:



Die Bezeichnung der Grundbäſſe unter den umgekehrten Accorden durch kleinere Noten habe ich diesmal ausgelaſſen, in der Meinung, daß Sie deren nicht mehr bedürfen. Doch wenn Sie mich fragten, woran Sie den Grundaccord erkennen ſollen, der hier jedesmal in einer Umkehrung erſcheint: was werde ich Ihnen antworten? — was jener Knabe ſeinem Vater antwortete, als dieſer ihn fragte, woran er ihn erkenne: an Dir ſelber, ſagte der Knabe; und an dem Accorde eben, möchte ich Ihnen antworten. Ich bin überzeugt, daß, wenn ich z. B. den zweiten

Accord dieſes Beiſpiels anſchlage, der die zweite Umkehrung des Dominantenaccordes über E iſt, und Sie frage, von welchem Grundaccorde derſelbe abſtammt, oder welcher Grundbaß zu demſelben eigentlich gehöre und welche Umkehrung es nun demnach ſey? Sie mir nicht vielleicht antworten werden: der Grundbaß dieſes Accordes iſt A oder G, und die Umkehrung iſt die zweite, weil H im Baſſe liegt und dieſes die Terz von G iſt. Ich ſage, ich bin feſt überzeugt, daß Sie nach allem Bisherigen nicht ſo antworten; indeſſen wenn Sie wirklich ein Merkmal haben müßten, an welchem Sie den Grundton erkennen, von welchem ein umgekehrter Accord abſtammt, liefert ſolches nicht der Name und die Bezifferung des Accordes? — Was für eine Umkehrung erzeugt den Terzquartſextenaccord — um bei dem gewählten Beiſpiele ſtehen zu bleiben — ? — die zweite; welches Intervall liegt bei einer zweiten Umkehrung im Baſſe? — die Quinte; und von welchem Tone iſt H, das hier im Baſſe liegt, die Quinte? — von E; welcher Ton iſt alſo der eigentliche Grundbaß dieſes Accordes? — E. Begreiflicher und deutlicher kann doch wahrlich im ganzen Reich der Töne nichts ſeyn, noch weniger gemacht werden. Aber wir wiſſen noch nicht, was für ein Accord von E es urſprünglich iſt, ob Dreiklang oder Septimenaccord: Sie haben Recht, wenn Sie mir in's Wort fallen, und nicht dulden, daß ich weiter fortfahre in meiner Demonſtration, wir ſparen damit Zeit; ein Terzquartſextenaccord kann ja niemals gebildet werden durch Umkehrung eines bloßen Dreiklangs, der keinen andern Accord giebt als Sexten- und Quartſextenaccord, ſondern ſtammt, wie der Quintſexten- und Secundquartſextenaccord, einzig und allein nur ab von einem Septimenaccorde. Und dafür will ich Ihnen zum Schluß noch einen Fingerzeig geben, wie Sie am zweckmäßigſten bei Ihren häuslichen Uebungen verfahren, um ſich in dem Gelernten ſo recht feſt zu machen. Sie wollen alſo Modulationsübungen mit umgekehrten Accorden anſtellen, wünſchen aber zugleich auch, daß die Accorde, die Sie dabei aneinander reihen, ein zuſammenhängendes Ganze ausmachen möchten, ſo verfahren Sie denn dabei auf folgende Weiſe. Zuerſt beſtimmen Sie die Tonart, von welcher Sie ausgehen wollen; dann fragen Sie ſich: wie will ich von dieſer Tonart weiter kommen? — Antwort: „ich will die Terz des Accordes zur Dominante benutzen, dann komme ich zur parallelen (Moll- oder Dur-) Tonart"; hierauf beſtimmen Sie weiter, durch welchen Accord auch oder — was aber daſſelbe iſt — durch welche Umkehrung die Modulation geſchehen ſoll, ob durch den Quintſexten-, Terzquartſexten- oder Secundterzquartſextenaccord; machen nun in gehöriger Weiſe den Uebergang; ſchreiten dann von dem erlang-

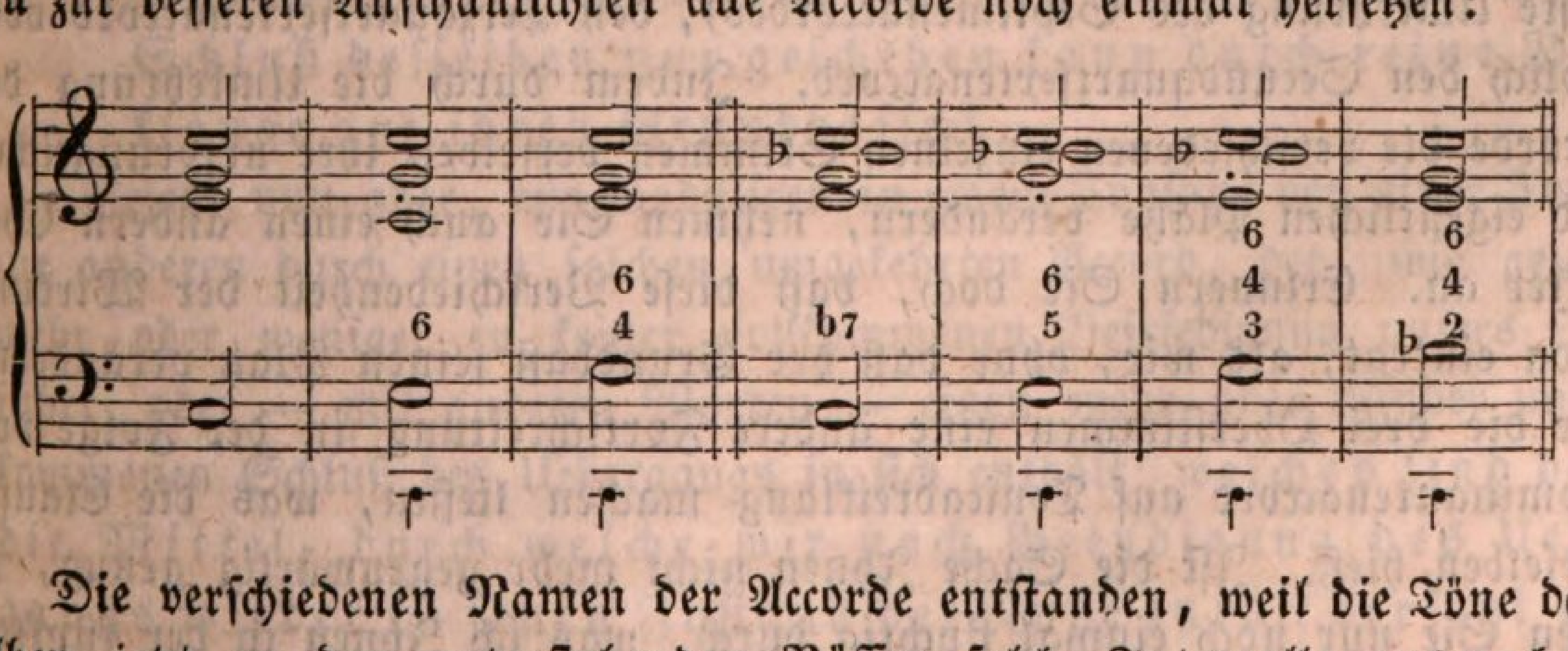
ten Ziele wieder weiter, wobei Sie die Octav zur Dominante nehmen, die Sie führt nach — Dur oder Moll, und eine andere Umkehrung des Dominantenaccordes. Hier können Sie nun auch ein Paar Accorde einſchieben, die harmoniſch verwandt ſind; Sie wiſſen ja, wo dieſelben liegen; nehmen Sie diejenigen Accorde, welche Sie zur Subdominante der letztgehabten Tonart bringen, alsdann moduliren Sie durch die Octave des Dreiklangs über dieſer Subdominante, und kehren wieder die Accorde um; jetzt nehmen Sie die Terz aus dem Accorde der Subdominante, ſie führt Sie nach —; wie nun weiter? — nehmen Sie die Quinte von der Dominante dieſer letztgewonnenen Tonart, die Sie leitet nach —; jetzt möchten Sie den Satz aber ſchließen: gut, ſo nehmen Sie die kleine Terz der Dominante des letztgewonnenen Accordes und mit ſolcher werden Sie ganz ſicher wieder gelangen zu dem Punkte, von welchem Sie urſprünglich ausgegangen ſind. Wie Sie erinnern, iſt dies kein anderes Verfahren, als welches ich ſchon bei Betracht der Modulation für ſich (Lection 7) darſtellte; aber es paßt auch für alle Fälle, Sie mögen ausgehen und anfangen von oder mit welcher Tonart Sie wollen, die Fortſchreitungen werden immer ſo richtig ſeyn, daß Sie zuletzt, wieder zu dem Punkte gelangt, ein vollſtändig abgerundetes Ganze haben. Hinſichtlich der Umkehrungen der Accorde bleibt Ihnen vollkommene freie Wahl, nur laſſen Sie die Umkehrung ſelbſt in gehöriger Form geſchehen. Wenn ich von Dominante, Subdominante ꝛc. ſprach, ſo ſind dieſe natürlich ſtets vom erſten Grundbaſſe aus gemeint, der ja überall Leiter und Führer und Ordner bleibt. Deshalb möchte ich Ihnen rathen, denſelben fortwährend noch bei Ihren Uebungen mit kleinen Noten unter der Linie oder auf einer dritten Linie anzumerken, wie ich vorhin that, damit keine Irrungen entſtehen. Alsdann können Sie hiernach auch hie und da Diſſonanzen einführen: es bringt Mannigfaltigkeit und Leben in den Satz und erhält Ihnen ſtets auch die Behandlung dieſer Harmonientheile gegenwärtig. Daß für ſie fortwährend der eigentliche Grundbaß den Maaßſtab angiebt, verſteht ſich von ſelbſt. Wollen Sie endlich die gewonnenen Accorde auch figurirt darſtellen, zergliedern ꝛc., ſo wird nicht minder dieſe Uebung von weſentlichem Nutzen für Sie denn alle vorigen ſeyn. Es kann das auf die mannigfaltigſte Art und Weiſe geſchehen, und durch den inzwiſchen vorkommenden umgekehrten Baß auch mit einer gewiſſen Gefälligkeit für Ohr und Gefühl. Es hält zu lange auf, ſonſt möchte ich Ihnen wohl ein Beiſpiel ſolch' figurirten Satzes mittheilen; doch wir haben ja in voriger Lection bereits ein ſolches gehabt, und dieſes wird Ihnen recht wohl Anleitung zu weiteren Erfindungen in der Hinſicht geben. — Wollen Sie ganz beliebige Modu-

lationen mit umgekehrten Accorden vornehmen, alſo vorher nicht allein beſtimmen die Tonart, von welcher Sie ausgehen, ſondern auch zu welcher Sie gelangen wollen, z. B. Sie wollen moduliren durch den Terzquartſextenaccord von G-Dur nach Fis-Dur, ſo wiſſen Sie ja, wie man überhaupt Uebergänge macht, und haben Nichts weiter zu beobachten, als die Umkehrung ſelbſt, und dann dafür zu ſorgen, daß die Intervalle des Dominantenaccordes ihrer Natur gemäß fortſchreiten, alſo daß auch der Dreiklang der Tonart, zu welcher Sie moduliren, in der gehörigen Lage erſcheint. Melodien, in deren Harmoniſirung Sie Alles, was wir in den bisherigen zehn Lectionen gelernt und erfahren haben, anwenden können, bieten am einfachſten und daher vor der Hand auch noch am ſchicklichſten die Choräle dar. Nehmen Sie ſolche aus Ihren Choralbüchern, z. B. „Vom Himmel hoch da komm ich her,“ „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott,“ „Nun danket Alle Gott“ und andere; auch Volksmelodien eignen ſich dazu, z. B. das God save the king, jenes durch wohl ganz Deutſchland bekannte „Nicht blos für dieſe Unterwelt“, welches noch von meinem Urgroßvater herrührt, und ſonſtige. Wenn Ihr Satz nach unſeren bisherigen Regeln vielleicht hie und da von der Harmonie abweichen ſollte, in welcher dieſe Tonſtücke Ihnen bereits vorliegen, ſo laſſen Sie ſich dadurch nicht irre machen, und denken jederzeit daran, daß wir noch lange nicht fertig ſind in unſerem Bau. Richtig iſt bis dahin jedenfalls, was Sie ſchreiben, d. h. wenn anders Sie die gegebenen Anweiſungen vollſtändig und gewiſſenhaft beobachten; geſchmeidiger und gefälliger wird es auch noch werden, und von jetzt an bald und in augenſcheinlicher Zunahme.

Eilfte Lection.

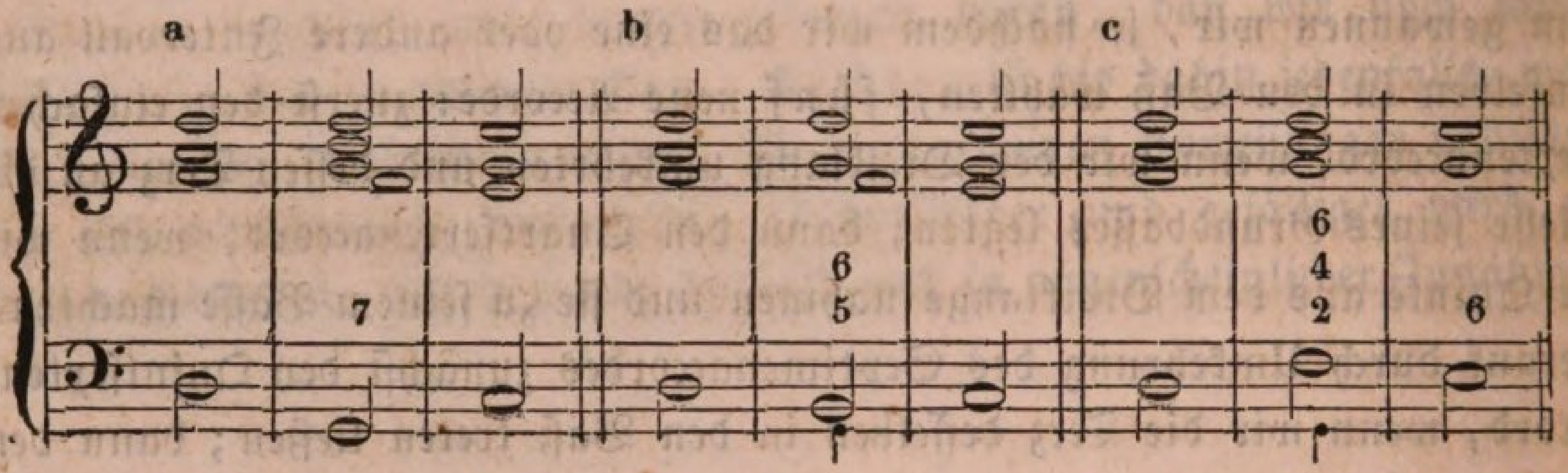
Ueber die Schlüſſe oder Cadenzen in der Modulation.

Wir lernten in voriger Stunde, einen Accord oder — wie Andere ſagen — den Baß umkehren, d. h. das Verfahren, aus der Harmonie eines Accordes einen Ton nehmen, und denſelben an die Stelle des eigentlichen Grundbaſſes treten laſſen. Die Accorde, welche wir bisher als ſelbſtſtändig erkannt hatten, waren ausſchließlich der reine Dreiklang und Haupt- oder Dominantſeptimenaccord. Durch die Umkehrung dieſer beiden Accorde nun gewannen wir, je nachdem wir das eine oder andere Intervall aus denſelben in den Baß wählten, fünf neue Accorde: zuerſt den einfachen Sextenaccord, wenn wir den Dreiklang umkehrten und deſſen Terz an die Stelle ſeines Grundbaſſes legten; dann den Quartſextenaccord, wenn wir die Quinte aus dem Dreiklange nahmen und ſie zu ſeinem Baſſe machten; hierauf durch Umkehrung des Septimenaccordes zunächſt den Quintſextenaccord, wenn wir die Terz deſſelben in den Baß treten ließen; dann den Terzquartſextenaccord, wenn wir die Quinte des Septimenaccordes aus der Harmonie in den Baß nahmen, und endlich den Secundquartſextenaccord, wenn wir die Septime zum Baſſe des Accordes beſtimmten. Ich will zur beſſeren Anſchaulichkeit alle Accorde noch einmal herſetzen:



Die verſchiedenen Namen der Accorde entſtanden, weil die Töne derſelben jetzt zu den unterſtehenden Bäſſen ſolche Intervalle ausmachen,

als durch die Ziffern über dem Baſſe angedeutet worden ſind. Wie ich aber ſagte, kümmern wir uns um die Namen, als nicht weſentlich zur Sache gehörend, wenig und werden auch in Zukunft, da doch alle weiteren Berechnungen und Regeln urſprünglich nur vom Grundbaſſe ausgehen, Terz, Quinte, Septime u. ſ. w. nennen, was Terz, Quinte, Septime ꝛc. nach Maaßgabe des Grundbaſſes iſt. Das Alles übrigens nur noch einmal nebenbei bemerkt. — Indem nun eine Modulation oder der Uebergang von einer Tonart zur andern hauptſächlich nur mittelſt des Dominantſeptimenaccordes geſchieht und geſchehen kann, iſt die Mannigfaltigkeit, welche wir jetzt darin zu entwickeln im Stande ſind, je nachdem wir nämlich bei dem Uebergange den Dominantenaccord bald in der einen, bald in der andern Umkehrung gebrauchen, oder mit anderen Worten: den Uebergang bald durch dieſen, bald durch jenen Accord machen können, in der That ſehr reich; doch lernten wir in voriger Lection auch, daß, eben ſo verſchieden als die Accorde an und für ſich ſich geſtalten, auch die Wirkungen derſelben und zumal in den Uebergängen höchſt verſchiedenartig ſind. Es iſt nicht einerlei, ob ich z. B. den Schritt von D-Moll nach C-Dur mache wie bei a, oder bei b oder bei c:



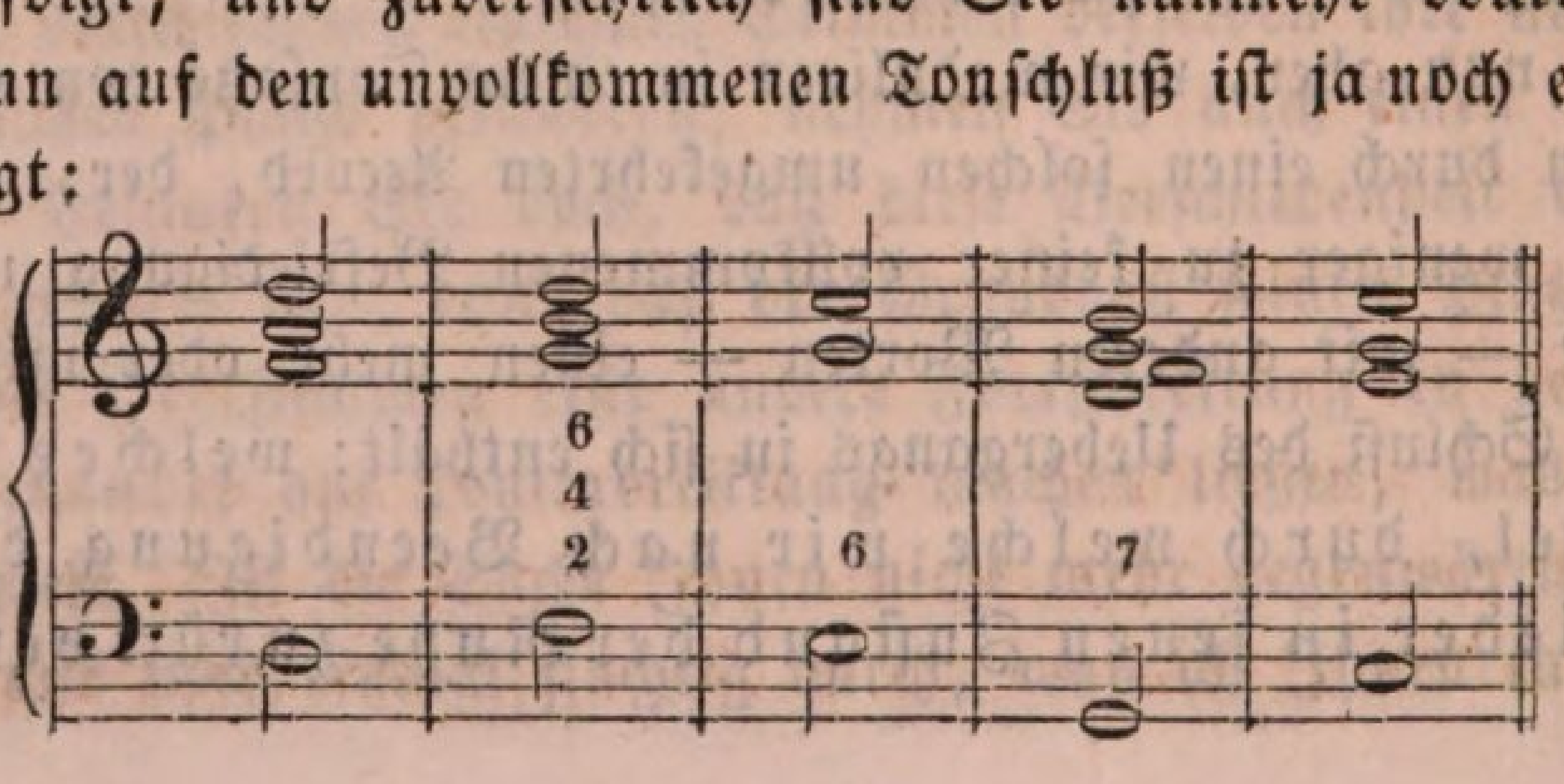
alſo nicht einerlei, ob wir eine Modulation machen durch den reinen Dominantenaccord über ſeinem Grundbaſſe, oder durch den Quintſextenaccord (erſte Umkehrung des Septimenaccordes), den Terzquartſextenaccord oder endlich den Secundquartſextenaccord. Indem durch die Umkehrung der Accorde die verſchiedenen einzelnen Stimmen derſelben ihre urſprünglichen und eigentlichen Plätze verändern, nehmen Sie auch einen andern Charakter an. Erinnern Sie doch, daß dieſe Verſchiedenheit der Wirkung ſchon eintrat, als wir, ohne daß der Grundbaß ſeinen Platz veränderte, nur die drei Oberſtimmen eine andere Fortſchreitung in der Folge von Dominantenaccord auf Tonicadreiklang machen ließen, was die Clauſel derſelben hieß. Iſt die Sache Ihnen nicht mehr gegenwärtig genug, ſo leſen Sie nur noch einmal flüchtig durch, was ich Ihnen in der fünften

Lection dieſerhalb vortrug. Wie viel verſchiedener muß nun aber jetzt noch die Wirkung werden und ſeyn, wo auch der Baß, dieſe Baſis, dieſes Fundament aller harmoniſchen Tonzuſammenſtellung ſeinen Platz verläßt oder wechſelt! — Spielen Sie noch einmal jenen Uebergang unter a: Ihr Ohr iſt befriedigt, Ihr Gefühl beruhigt, verlangt nach nichts Weiterem mehr, wenn einmal Nichts weiter mehr folgen ſoll. Nun ſpielen Sie aber auch den Uebergang ſo, wie ich ihn unter b des letzten Notenbeiſpiels ſchrieb, und die Befriedigung iſt ſchon eine geringere, die Erwartung etwas Kommenden wird in uns rege; noch mangelhafter iſt die Befriedigung bei dem Uebergange unter c, wo eine wahre Unruhe in unſer Gefühl tritt, die nothwendig noch eine Folge von Tönen oder Accorden erheiſcht, welche die Bewegung, die in unſer innerſtes Gefühlsleben getreten iſt, wieder aufhebt, und dieſes aufs Neue in den Zuſtand der Ruhe verſetzt. Das nennen wir nun die Schlüſſe oder in der Kunſtſprache Cadenzen in der Modulation. Geſchieht der Uebergang oder dieſe Modulation dergeſtalt, daß ſich unſer Gefühl oder Ohr vollkommen befriedigt und beruhigt dabei befindet, alſo wie es der Fall iſt, wenn derſelbe mittelſt des reinen Dominantenaccordes über ſeinem Grundbaſſe vorgenommen wird (oben unter a), ſo iſt der Schluß ein vollkommener; geſchieht er aber ſo, daß wir bei ſeiner Vollendung eine Art von Unruhe in uns verſpüren und ein Verlangen nach etwas noch Kommendem, welches das Gefühl der Ruhe wieder in uns herſtellt, ſo iſt der Schluß ein unvollkommener, und dieſes je nach Art und Beſchaffenheit des Uebergangs mehr oder weniger. Bei dem Uebergange von D-Moll nach C-Dur fühlten wir uns, als er geſchah wie oben unter c, weit weniger noch befriedigt, denn vorher als er geſchah wie unter b. Daher kommt die Regel:

> daß alle umgekehrten Accorde nur im Vorübergehen oder — was daſſelbe iſt — im Verlaufe eines Tonſatzes gebraucht werden können und ein ganz vollkommener Schluß deſſelben nur geſchehen kann durch reine Dreiklänge auf ihren Grundbäſſen.

Geſetzt nun aber, wir moduliren in einem Tonſatze von einer Tonart zur anderen durch einen ſolchen umgekehrten Accord, der, wie gezeigt, mehr oder weniger zu keiner vollkommenen Befriedigung unſers Ohrs führt, oder — mit anderen Worten — einen mehr oder minder unvollkommenen Schluß des Uebergangs in ſich enthält: welches ſind dann die Mittel, durch welche wir nach Beendigung des Uebergangs wieder in jenen Zuſtand der Ruhe zurück verſetzt wer-

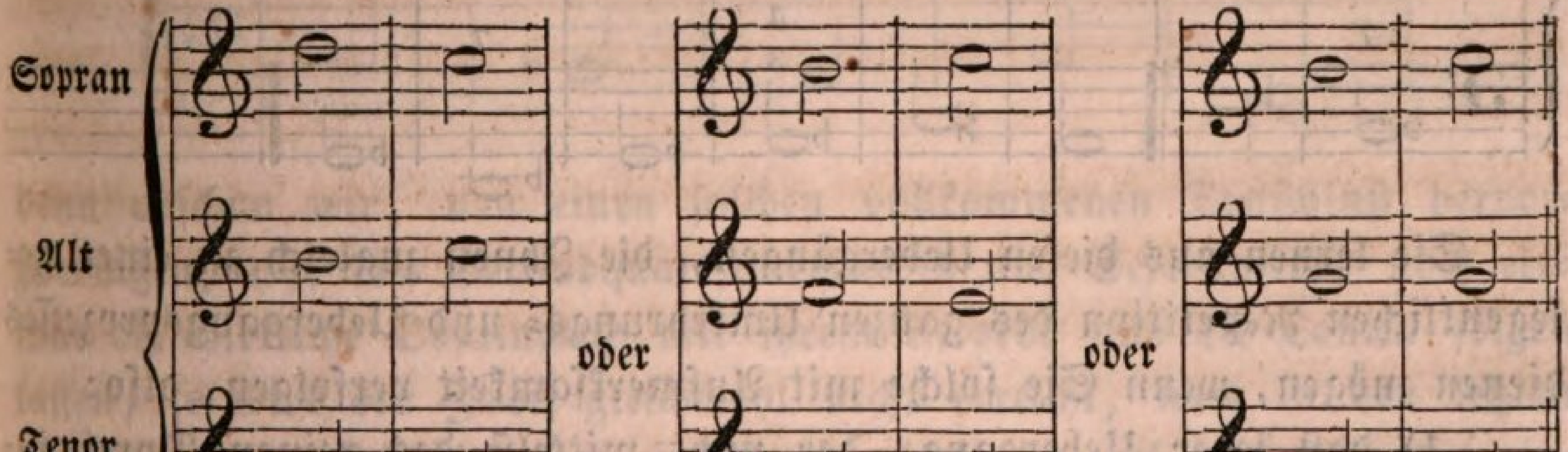
den können? welche ſind die Töne oder Accorde, nach welchen unſer Ohr in ſolchem Zuſtande der Unruhe noch ein Verlangen hegt? — Der Willkühr oder dem blinden Zufalle können wir hier doch nicht Preis gegeben ſeyn? — Gewiß nicht, meine Herren! und hier am wenigſten; aber wir fragen uns ein wenig durch einander; wir hätten die zweite Frage zuerſt ſtellen ſollen, denn fragen Sie mich zuletzt, welches die Töne oder Accorde ſind, nach welchen unſer Ohr, wenn es durch irgend einen unvollkommenen Schluß in der Modulation in den Zuſtand der Unruhe oder Unbefriedigung geſetzt iſt, noch ein Verlangen hegt? ſo antworte ich Ihnen mit der erſten Frage: nach denen, welche es wieder in den Zuſtand der Ruhe verſetzen. Bleiben wir alſo lediglich bei dieſer Frage ſtehen, und unterſuchen, welches die Mittel ſind, durch welche wir im Falle eines unvollkommenen und daher unbefriedigenden und beunruhigenden Tonſchluſſes wieder zur Ruhe gelangen. Nehmen Sie mir es nicht übel, wenn ich es in Wahrheit auffallend nenne, meine Herren! daß Sie nicht nach dem Bisherigen, auch ohne meine Hülfe, ſchon dieſe Accorde, die zu ſolchen Mitteln dienen, finden ſollten. Welcher Schluß, oder vielmehr welche Art des Uebergangs war es, wodurch wir nicht in jenen Zuſtand der Unruhe verſetzt wurden? — Der gerade Schritt von der Dominante mit ihrem Dreiklange und der Septime zur Tonica mit ihrem Dreiklange. Nun ſo laſſen Sie denn, wo ein unvollkommener Schluß ſtattfindet, der ihr Gefühl in Unruhe verſetzt, dieſe Accorde, die wir für befriedigend erkannt haben, noch darauf folgen, und in ſofern ſie abſolut den Zuſtand der Ruhe wieder herbeiführen, werden ſie nothwendig auch diejenigen Accorde oder Harmonien ſeyn, nach denen unſer Ohr und Gefühl noch ein Verlangen hegte. Moduliren Sie alſo — um bei dem einmal gewählten Beiſpiele ſtehen zu bleiben — von D-Moll nach C-Dur durch den Secundquartſextenaccord, und der nach dem Geſetz der einzelnen Stimmenfortſchreitung, wie Sie wiſſen, unverhinderlich darauf folgende Sextenaccord befriedigt Sie nicht, ſo nehmen Sie noch einmal den Dominantenaccord mit dem Grundbaſſe, auf welchen dann der Dreiklang über der Tonica folgt, und zuverſichtlich ſind Sie nunmehr vollkommen befriedigt, denn auf den unvollkommenen Tonſchluß iſt ja noch ein vollkommener gefolgt:



Das Beiſpiel überzeugt Sie, aber es mußte Sie auch überzeugen, denn die Sache lag zu klar vor Augen. Indeſſen will ich noch einige Modulationen mit umgekehrten Accorden, alſo auch unvollkommenen Schlüſſen herſetzen, und Sie werden noch mehr einſehen, daß, die Unruhe, welche dadurch in unſerem Gefühle entſteht, wieder zu beſänftigen, kein anderes Mittel übrig bleibt, als:

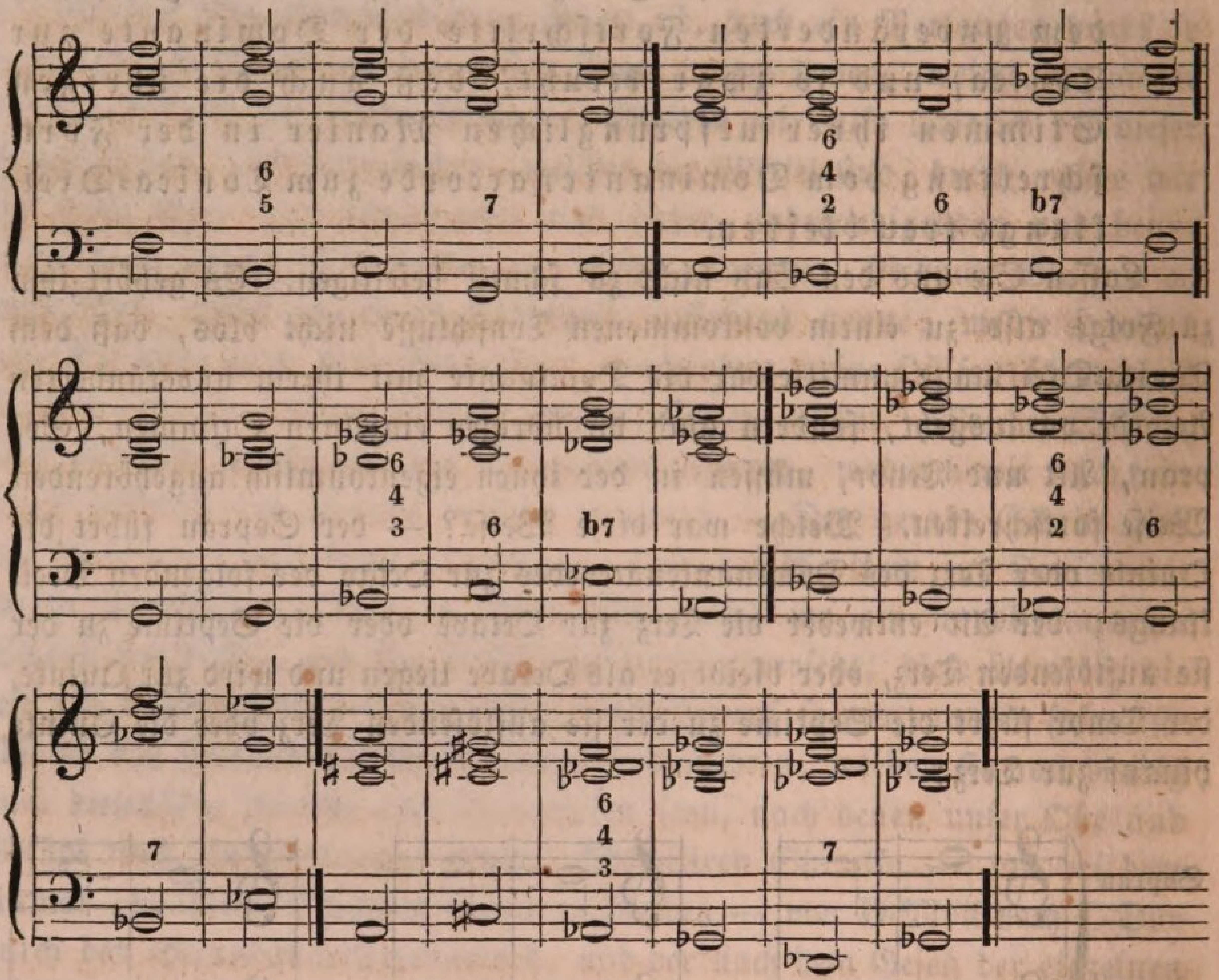
> auf den unvollkommenen Schluß ſtets noch einmal den vollkommenen folgen zu laſſen, der lediglich auf dem unveränderten Fortſchritte der Dominante zur Tonica, und ſo zwar beruht, daß auch die übrigen Stimmen ihrer urſprünglichen Manier in der Fortſchreitung vom Dominantenaccorde zum Tonica-Dreiklange treu bleiben.

Laſſen Sie uns den Satz nicht zu ſchnell beſeitigen. Es gehört ihm zu Folge alſo zu einem vollkommenen Tonſchluſſe nicht blos, daß dem Tonica-Dreiklange unmittelbar die Dominante mit ihrem unveränderten Accorde vorausgeht, ſondern auch die übrigen einzelnen Stimmen, Sopran, Alt und Tenor, müſſen in der ihnen eigenthümlich angehörenden Weiſe fortſchreiten. Welche war dieſe Weiſe? — der Sopran führt die Quinte oder Terz des Dominantenaccordes zur Octav des folgenden Dreiklangs; der Alt entweder die Terz zur Octave oder die Septime zu der ſie auflöſenden Terz, oder bleibt er als Octave liegen und wird zur Quinte, der Tenor führt die Septime zu der ſie auflöſenden Terz oder die Quinte hinauf zur Terz:



Dieſe iſt die eigenthümliche Weiſe der Fortſchreitung der verſchiedenen Stimmen von einem Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange, wenn ein vollkommen befriedigender Schluß herbeigeführt werden ſoll, und ſie

müſſen wir denn alſo auch beobachten in der Lage derjenigen Accorde, welche wir einem unvollkommenen Tonſchluſſe noch zufügen, um einen vollkommenen, unſerem Gefühle und Verlangen nach Ruhe genügenden Schluß herbeizuführen. Ich hätte jene Fortſchreitungsweiſe der verſchiedenen Stimmen als Ihnen längſt bekannt und geläufig vorausſetzen können, indeſſen ſchadet es nicht, wenn ich zur Vergegenwärtigung der Sache dieſelben hier noch einmal vorzeichnete. Jetzt die Beiſpiele der Modulation mit den Schlüſſen:



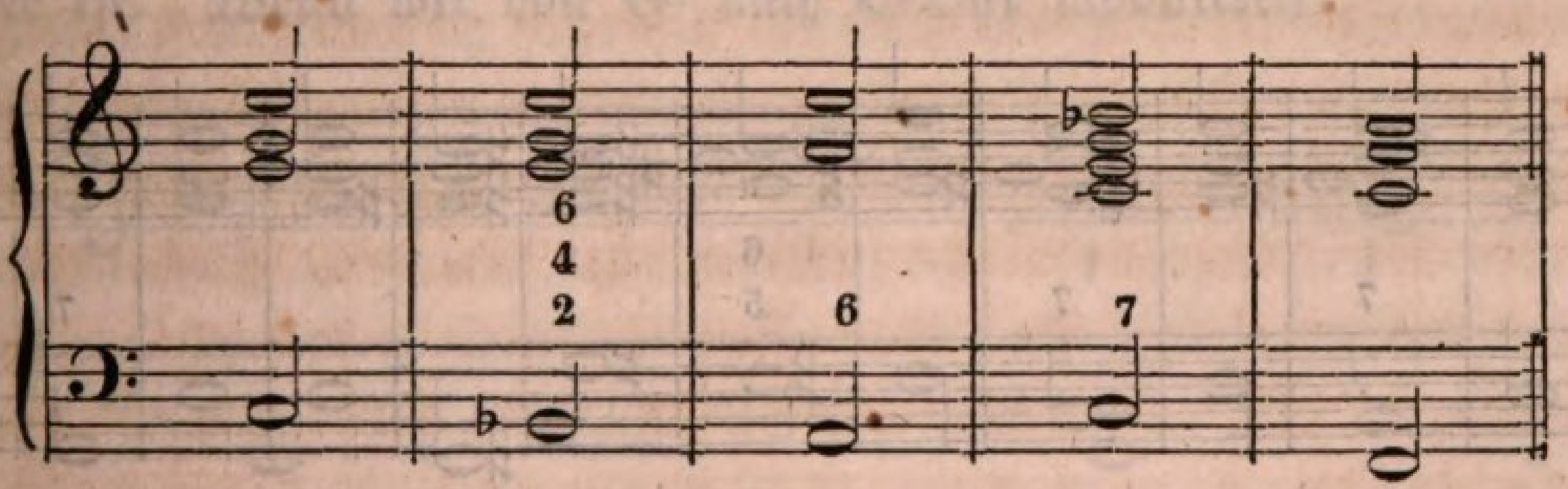
Sie lernen aus dieſen Uebergängen, die Ihnen zugleich zu einer gelegentlichen Repetition des ganzen Umkehrungs= und Uebergangsprozeſſes dienen mögen, wenn Sie ſolche mit Aufmerkſamkeit verfolgen, alſo:

1) daß jeder Uebergang, der nicht mittelſt des reinen Dominantenaccordes geſchieht, auch keinen vollkommen befriedigenden Schluß hat;
2) daß jeder ſolcher Uebergang nur im Vorübergehen oder im Verlaufe eines Tonſtückes oder Tonſatzes angewendet werden kann; daß,
3) wenn gleichwohl ein ſolcher unbefriedigender Schluß in der Modulation am Ende eines Tonſatzes vorkommt, man noch den voll=

kommenen oder befriedigenden Schluß über der reinen Dominante zufügen muß, um eine vollkommene Ruhe in unſerem Gehöre hervorzubringen; und endlich

4) bei einem vollkommenen Tonſchluſſe auch die einzelnen Stimmen denen ihnen urſprünglich zukommenden Fortſchreitungen vom Dominantenaccorde in den Accord über der Tonica treu bleiben müſſen.

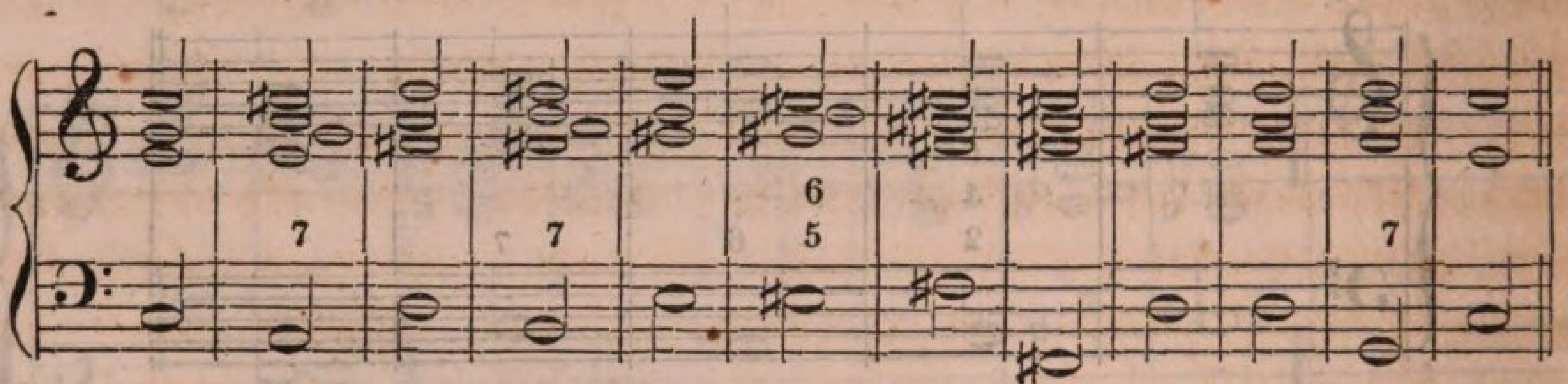
Nehmen Sie von jenen Modulationen, welche Sie wollen, oder bilden Sie darnach noch hundert andere dergleichen, immer werden Sie finden, daß mit einem umgekehrten Dominantenaccorde niemals unſer Gefühl in derſelben vollkommen zufrieden geſtellt wird. Es bleibt ſtets eine gewiſſe Unruhe dabei vorhanden, mit der wir aber nicht ſcheiden mögen von einer Harmonie, und jene Zufriedenheit wird erſt erreicht, wenn der Modulation für ſich alsdann noch einmal der vollkommene Tonſchluß folgt. Aber dieſer muß dann auch in einer ſolchen Lage der Stimme ſtattfinden, als er hier ſtattfindet. Der Sopran darf dabei nicht etwa ſeine Clauſel mit der des Tenors oder des Altes vertauſchen, auch nicht der Alt die ſeine mit der irgend einer andern Stimme u. ſ. w. Wir dürfen z. B. nicht, wenn wir einen vollkommenen Tonſchluß machen wollen, die zweite jener Modulationen auf dieſe Weiſe vornehmen:



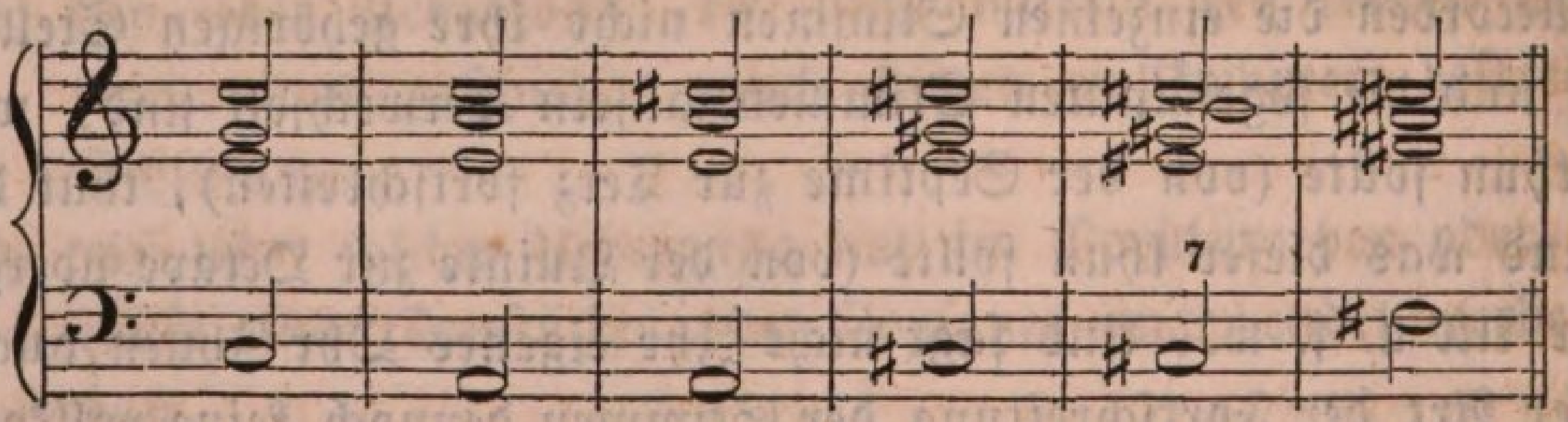
denn obſchon wir, um einen ſolchen vollkommenen Tonſchluß hervorzubringen, auf den Secundquartſextenaccord und Sextenaccord noch einmal die wirkliche Dominante mit ihrem Accorde und die Tonica folgen laſſen, ſo wird der Zweck gleichwohl nicht erreicht, weil in den letzten beiden Accorden die einzelnen Stimmen nicht ihre gehörigen Stellen einnehmen und die ſogenannten Stimmenclauſeln verwechſelt ſind, was der Tenor thun ſollte (von der Septime zur Terz fortſchreiten), thut der Sopran, und was dieſer thun ſollte (von der Quinte zur Octave übergehen), thut der Alt u. ſ. w. Und ſagt nicht Ihr eigenes Ohr Ihnen auch, daß bei dieſer Art der Fortſchreitung der Stimmen dennoch keine vollkommene Ruhe in Ihr ganzes muſikaliſches Gefühlsvermögen getreten iſt? — Gewiß, und es verbleibt alſo bei den vorher erwähnten Beſtimmungen, wo-

mit wir den *erſten* Hauptpunkt unſerer heutigen Lection auch als vor der Hand beſeitigt anſehen können.

Nun jedoch zum *zweiten* Punkte. Zufügung des vollkommenen Tonſchluſſes, d. h. des unmittelbaren und unveränderten Schrittes von der Dominante zur Tonica, zu dem unvollkommenen war bisher das Mittel, den Eindruck der Unruhe und Nichtbefriedigung wieder zu beſeitigen, den dieſe Art, eine Modulation zu ſchließen, nothwendig auf unſer Ohr und unſer Gefühl haben muß. Nehmen wir aber den Fall an, daß ein Tonſatz unausgeſetzt durch Modulation von Tonart zu Tonart ſchritte, und dadurch unſer Gefühl in beſtändiger Aufregung erhalten würde, *wird auch alsdann*, wenn der Zeitpunkt gekommen iſt, wo wieder Ruhe eintreten ſoll, *eine ſolche kurze Wiederholung des einfachen vollkommenen Tonſchluſſes hinreichen, dieſen Zuſtand der Ruhe herbeizuführen?* — Ich glaube *nicht*, und zweifle ſelbſt daran, wenn auch keine ganze Reihe von Modulationen vorgekommen iſt, ſondern der Uebergang nur ganz einfach geſchieht aus einer Tonart in eine andere, jedoch entferntere. Es kommt auf ein Beiſpiel an, uns von der Wahrheit meines Urtheils zu überzeugen. Ich will von C-Dur zunächſt ausgehen, und nach Berührung einiger anderen Tonarten wieder dahin zurückkehren:

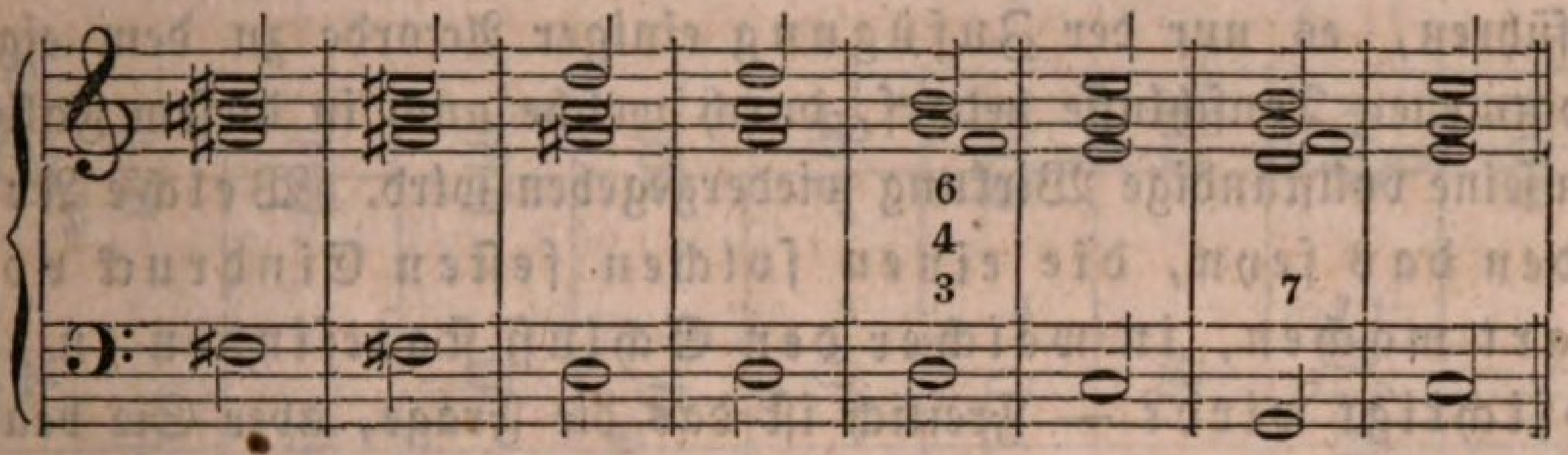


Fühlen Sie ſich nach dieſer Accordenreihe in der That mit Eintritt des letzten C-Dreiklanges wieder ſo zu ſagen ſo ganz heimiſch in C-Dur? — ich bezweifle; und fühlen Sie ſich, wenn ich z. B. von C-Dur nach **Fis**-Dur modulire:



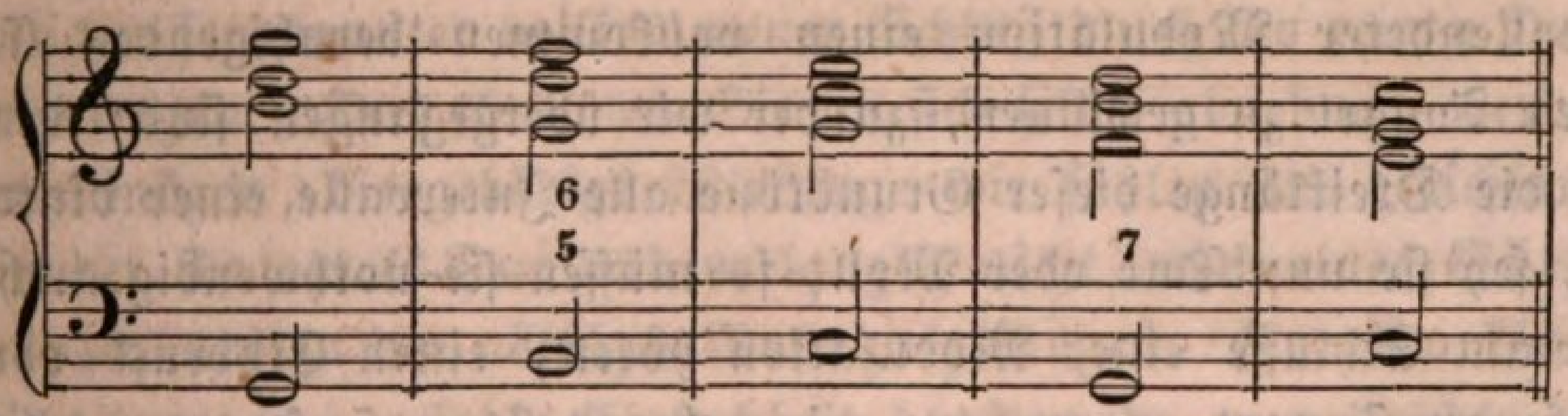
nun, obſchon ich nicht einmal durch einen umgekehrten Dominantenaccord, ſondern mit dem ſogenannten vollkommenen Tonſchluſſe modulirt habe,

in Fis-Dur gleichſam wie zu Hauſe? — Iſt Ihr Ohr in Ruhe? — Erwartet es Nichts mehr? — Sicher noch Vieles. Sie wollen zurück nach dem Punkte, von welchem Sie ausgegangen ſind, meinen Sie; gut, wir wollen geſchwind wieder nach C-Dur zurückkehren:



Iſt Ohr und Gefühl nun zufrieden geſtellt? — nein, und ich habe doch nach Vollendung der eigentlichen Modulation für ſich noch einmal den vollkommenen Tonſchluß folgen laſſen.

Demnach begreifen Sie denn, daß wir, nach Verlauf einiger Modulationen, allerdings zwar das Verlangen nach einem Ruhepunkte und vornehmlich auf der Stelle, von welcher wir ausgingen, hegen; allein die damit verbundene Ruhe auch in unſerem Gemüthe durch den ſogenannten vollkommenen Tonſchluß nur hergeſtellt wird, wenn der Kreis der Modulationen, den wir durchlaufen ſind, ſehr eng und ein nah verwandter iſt. Wenn wir von G- nach C-Dur moduliren:



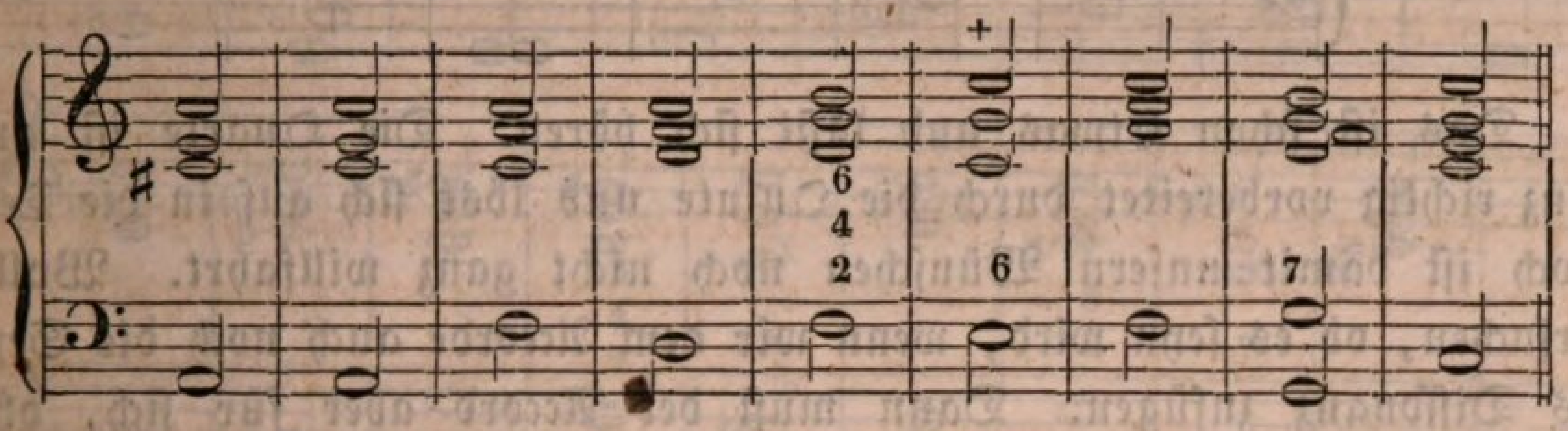
iſt freilich der vollkommene Tonſchluß hinreichend, uns mit dem C-Dur auch ſogleich ſo vertraut zu machen, daß wir kein Verlangen nach etwas Weiterem noch hegen, denn G iſt ja die Dominante von C, alſo ſeine Tonart auch eine der verwandteſten von dieſer. Ebenſo verhält es ſich, wollten wir z. B. umgekehrt den Schritt machen. Niemals jedoch genügt der Schluß, wenn er wirklich ſeyn ſoll, was er heißt, Schluß, wenn die Tonart, zu der wir moduliren, weit entfernt liegt von derjenigen, von welcher aus wir die Modulation vornahmen, alſo der Ausdruck beider kein verwandter, ſondern ein mehr heterogener iſt, oder wenn wir nach einer Reihe von Uebergängen endlich zu einem Punkte gelangten, wo das Gefühl der Sehnſucht nach Ruhe befriedigt ſeyn will. Glauben Sie übrigens nicht, daß damit der Charakter des unmittelbaren Fort-

ſchrittes vom Dominantenaccorde zum Dreiklange auf der Tonica als vollkommenen Tonſchluſſes für ſich beeinträchtigt wird, denn Sie werden bald erfahren, daß, um auch in ſolchem Falle von weiteren Umkreiſen in der Modulation endlich einen völlig befriedigenden Schlußmoment herbeizuführen, es nur der Zufügung einiger Accorde zu dem eigentlich vollkommenen Tonſchluſſe bedarf, durch welche auch in dieſem Falle demſelben ſeine vollſtändige Wirkung wiedergegeben wird. Welche Accorde werden das ſeyn, die einen ſolchen feſten Eindruck von der Tonart machen, in welcher den Schluß ſtattfinden zu laſſen beabſichtigt wird? — Freilich iſt das die Frage, aber Sie beantworten ſich dieſelbe auch zuverläßig ſofort ſelbſt, wenn ich Sie abermals zurückführe auf die Grundfeſte, auf welcher überhaupt der ganze Bau unſers harmoniſchen Syſtems beruht. Erinnern Sie nicht, aus welchem Grunde wir, als wir bei der Lehre vom Grundbaſſe in der erſten und zweiten Lection die diatoniſche Tonleiter zu harmoniſiren ſuchten, nur die Tonica, die Dominante und die Subdominante als den erſten urſprünglichen Grundbaß derſelben und ſomit aller Melodien in irgend einer Tonart anerkennen konnten? — weil die Dreiklänge dieſer Grundtöne alle Töne enthalten, die in einer diatoniſchen Leiter, welcher Tonart nun auch, vorkommen. Nun ſo werden es denn auch hier wohl nur die Accorde dieſer Grundtöne ſeyn, welche uns am ſicherſten zu unſerem Zwecke führen, nach vollendeter Modulation einen vollkommen beruhigenden Eindruck von der Tonart zu gewinnen, zu der wir übergegangen ſind; denn enthalten die Dreiklänge dieſer Grundtöne alle Intervalle einer diatoniſchen Leiter, ſey ſie nun Dur oder Moll, ſo müſſen ſie nothwendig auch, wenn wir ſie am Schluſſe einer Modulation hören, einen Eindruck von jeder Tonſtufe der Tonart, zu welcher wir gelangt ſind, auf uns machen und ſomit das ganze Weſen, die Natur und den Charakter der Tonart unſerem Vorſtellungs- und Gefühlsvermögen aufdringen. Erheben wir zur Regel, was wir hier auf dem Wege einfacher Speculation gefunden haben:

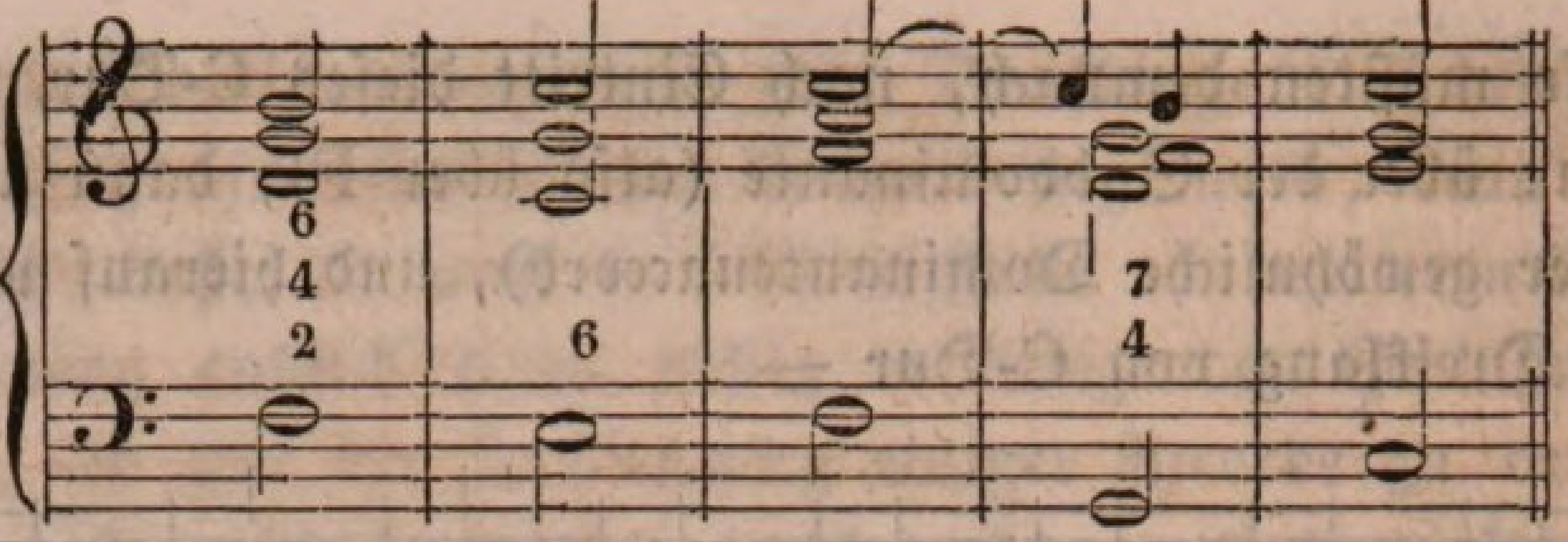
> um bei längeren oder entfernteren Modulationen endlich einen völlig befriedigenden Schluß zu machen, muß dem eigentlichen und ſogenannten vollkommenen Tonſchluſſe (dem Schritte vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange) auch noch der Accord auf der Subdominante von derjenigen Tonart vorausgehen, zu welcher wir übergegangen ſind.

Angenommen alſo, wir hätten von irgend einer Tonart nach C-Dur

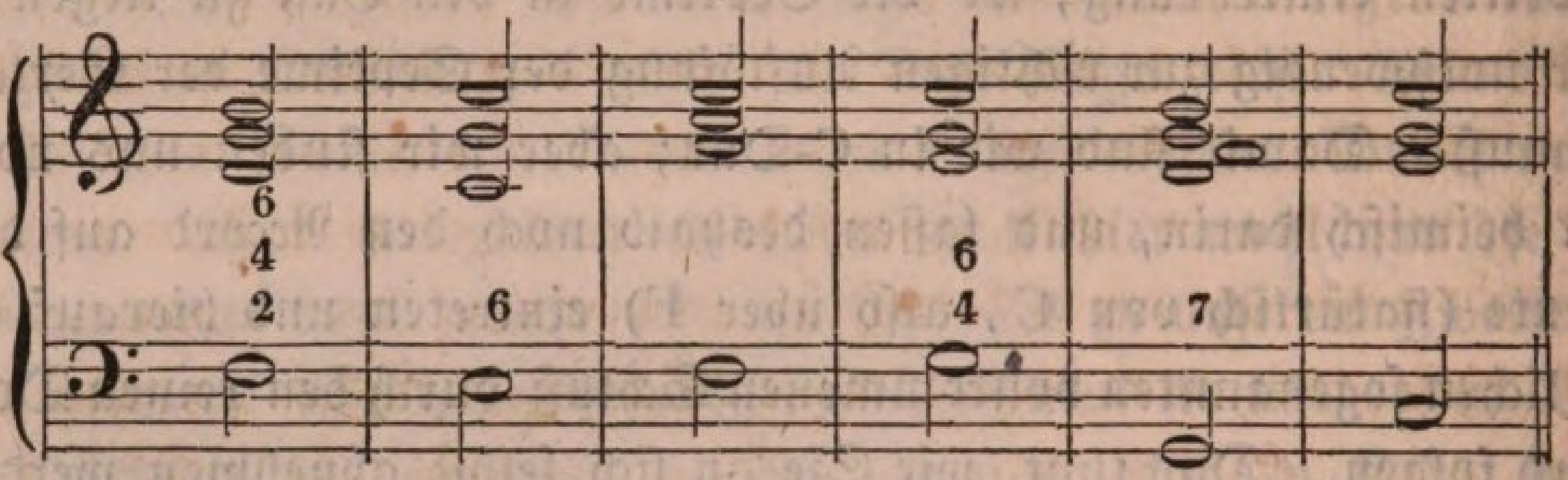
modulirt, ſo müßten demnach, nach Eintritt dieſes C-Dur, noch die Accorde folgen: über der Subdominante (alſo über F), dann über der Dominante (der gewöhnliche Dominantenaccord), und hierauf nun erſt noch einmal der Dreiklang von C-Dur —



A-Dur — um Ihnen jeden Takt und Accord deutlich zu erklären — verwandle ich um der harmoniſchen Verwandtſchaft willen zunächſt in A-Moll, dann ſchiebe ich aus demſelben Grunde den Accord auf der großen Unterterz (F-Dur) ein, laſſe dieſem den Moll-Accord auf der kleinen Unterterz D folgen und nunmehr den Dominantenaccord eintreten, jedoch in ſeiner dritten Umkehrung, wo die Septime in den Baß zu liegen kommt, und der nothwendig zur richtigen Auflöſung der Septime der Sextenaccord folgen muß. Damit ſind wir in C-Dur; aber wir finden uns noch nicht ſo recht heimiſch darin, und laſſen deshalb noch den Accord auf der Subdominante (natürlich von C, alſo über F) eintreten und hierauf erſt den gewöhnlichen ſogenannten vollkommenen Schluß durch den reinen Dominantenaccord folgen. Das thut, wie Sie an ſich ſelbſt abnehmen werden oder abnehmen mögen, die gehörige Wirkung: wir fühlen uns gleichſam habilitirt in der Tonart C-Dur und verlangen nicht, noch einen Schritt weiter zu thun, um zu der nöthigen Ruhe zu gelangen. Indeſſen können wir auch nicht leugnen, daß die Einfachheit der Accorde, aus welchen demnach die Schlußformel beſteht, die in der Kunſtſprache gewöhnlicher Cadenz heißt, nachdem nun einmal die Tonart, zu welcher wir moduliren wollten, erſchienen iſt, etwas ſo zu ſagen Aermliches, ja ſogar Monotones an ſich hat, das ſich mit unſerm Verlangen nach Mannigfaltigkeit, und dem Vergnügen, das wir an derſelben finden, nicht verträgt, und es drängt uns ſich gewiſſermaßen von ſelbſt der Verſuch auf, dieſem Mangel auf irgend eine Weiſe abzuhelfen. Auf welche Weiſe aber? — natürlich durch Diſſonanzen, die ſich ſchon ſo oft in der Vermannigfaltigung, Verknüpfung und Ausſchmückung der Harmonie bewährt gezeigt haben. Welche Diſſonanz ließe ſich wohl in jener Schlußformel einführen? — Der Baß ſteigt eine Secunde oder fällt eine Septime — alſo die Quarte:



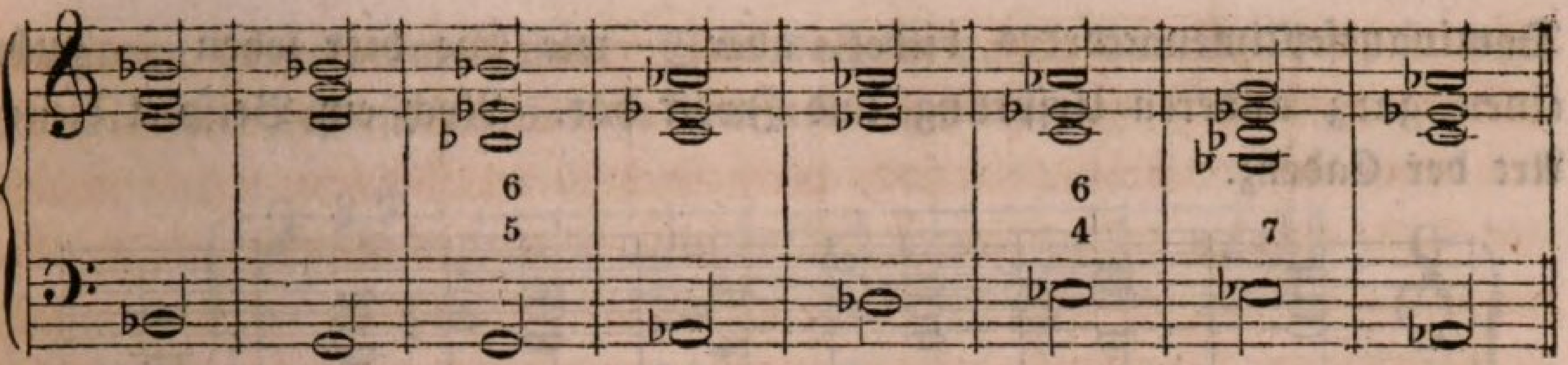
Das iſt ſchon Etwas und läßt ſich hören. Die Quarte iſt auch ganz richtig vorbereitet durch die Quinte und löst ſich auf in die Terz. Doch iſt damit unſern Wünſchen noch nicht ganz willfahrt. Wollen verſuchen, ob es ſeyn wird, wenn wir dem Accorde auch noch die Sexte als Diſſonanz zufügen. Dann muß der Accord aber für ſich, ohne Septime, auftreten. Die Sexte wird nicht vorbereitet ſeyn, aber wir werden ſpäter erfahren, daß es auch ſogenannte freie Diſſonanzen giebt, die dieſen Namen eben daher haben, weil ſie dem Geſetze der Vorbereitung entbunden ſind, und dann iſt die Sexte ja auch, wie Sie wiſſen, eine der mildeſten Diſſonanzen, die unter Umſtänden ſogar als Conſonanz erſcheinen kann. Machen wir alſo den Verſuch:

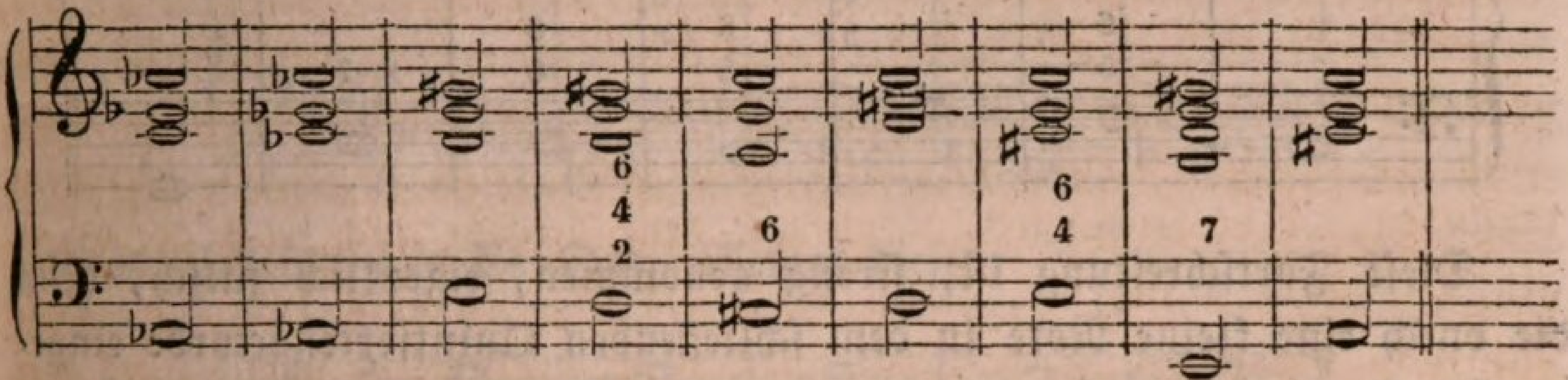


Er iſt gelungen, und **das**, meine Herren! wäre denn die **erſte** Art der Cadenz, welche gemacht werden muß, wenn nach einer Reihe von Modulationen, wie ſie in jedem Tonſtücke, von nur einigem Umfange, vorkommt, oder nach der Modulation in eine entfernt liegende Tonart der Zweck eines vollkommen befriedigenden und beruhigenden Schluſſes in dieſer Endtonart erreicht werden ſoll:

> wir fügen, wenn wir zu der Tonart gelangt ſind, zu welcher wir als zu dem Endziele alles Harmonienſpiels gelangen wollten, noch den Accord über der Subdominante, dann den über der Dominante zu, **geben dieſem ſtatt der Terz die Quarte, und ſtatt der Quinte die Sexte als freie Diſſonanzen**, und laſſen nunmehr erſt zum Endpunkte den ſogenannten vollkommenen Tonſchluß in Dominantſeptimenaccord und Tonicadreiklang folgen.

Ich will ſogleich als Beiſpiel einige Uebergänge herſetzen, die Ihnen dieſe erſte Gattung von Tonſchlüſſen oder Cadenzen noch anſchaulicher machen werden:



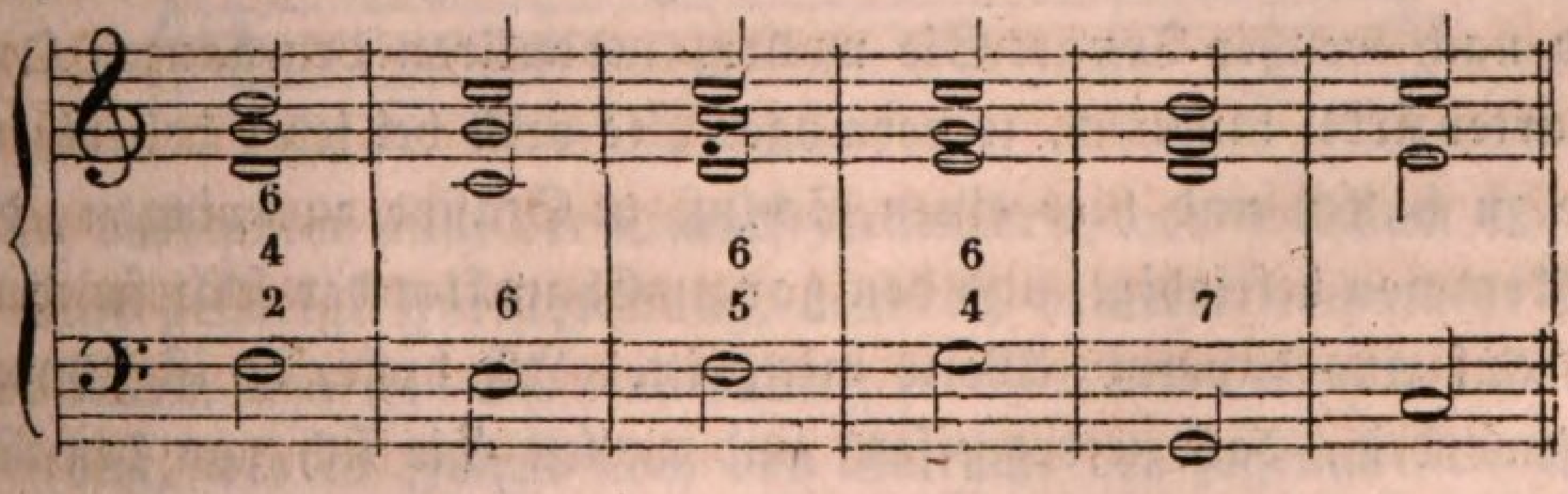


Es ſind nur zwei Uebergänge geworden; für mehre war nicht Raum; aber ohne Zweifel reichen ſie hin, Ihnen Muſter für hundert andere zu ſeyn, und Sie ſind vollkommen vertraut mit dieſer erſten Art der Cadenz, oder werden es doch bald werden, wenn Sie nur einige wenige Verſuche ſelbſt darin noch vornehmen.

Jetzt zur **zweiten** Gattung. Haben wir uns bei dem Accorde über der **Dominante** Freiheiten erlaubt und erlauben dürfen, Diſſonanzen eingeführt u. ſ. w., ſo wird ſolches auch wohl bei dem Accorde über der **Subdominante** geſch:hen können. In der That kann es geſchehen, und wäre es auch nur, um immer mehr Mannigfaltigkeit in den Satz zu bringen:

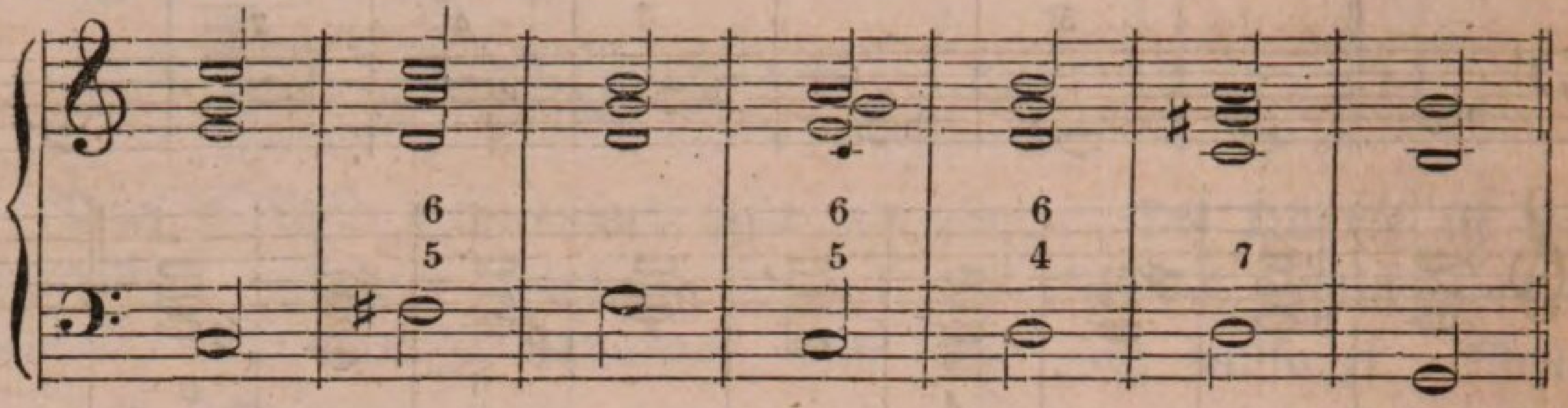
> **dem Accorde über der Subdominante in der Cadenz kann zur Abwechſelung** (oder je nachdem es dem Ohre und Geſchmacke angemeſſen iſt) **auch die Sexte als Diſſonanz zugefügt werden, wogegen im ſtreng vierſtimmigen Satze dann jederzeit die Octave ausfällt.**

Wir ſchreiben oder ſpielen alſo, um jenes erſte Beiſpiel der Modulation von A-Dur nach C-Dur beizubehalten, die Cadenz oder Schlußformel auch folgendermaßen:



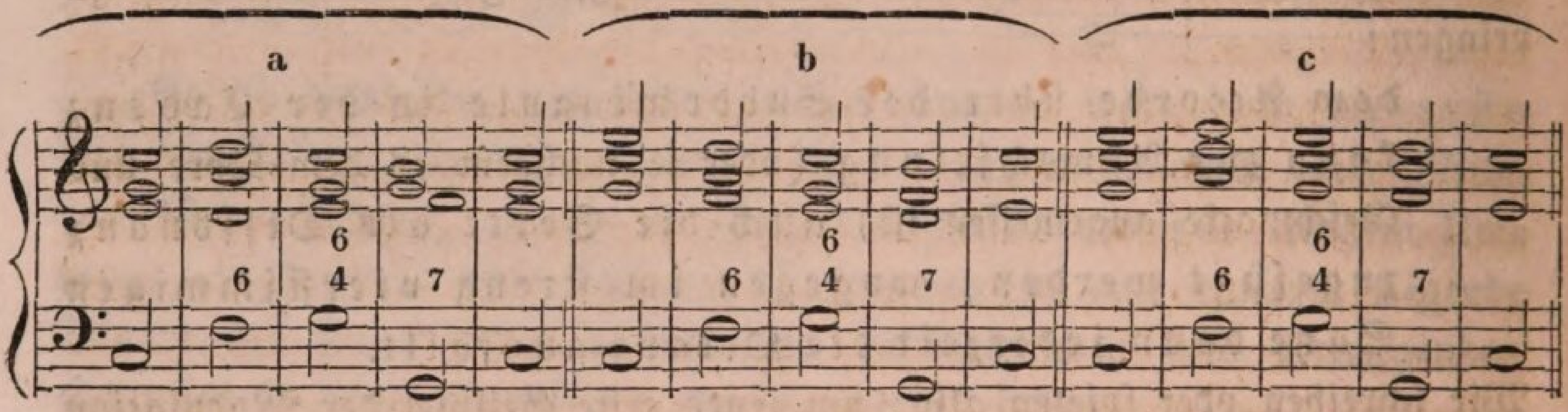
Auf dieſe Weiſe entſteht ein neuer Quintſextenaccord, der gar wenig Aehnlichkeit hat mit jenem, welcher ſich durch die erſte Umkehrung des

Dominantſeptimenaccordes bildet, aber — wie Sie hier ſehen — auch einen ganz anderen Urſprung und Zweck hat. Noch ein Beiſpiel dieſer Art der Cadenz.



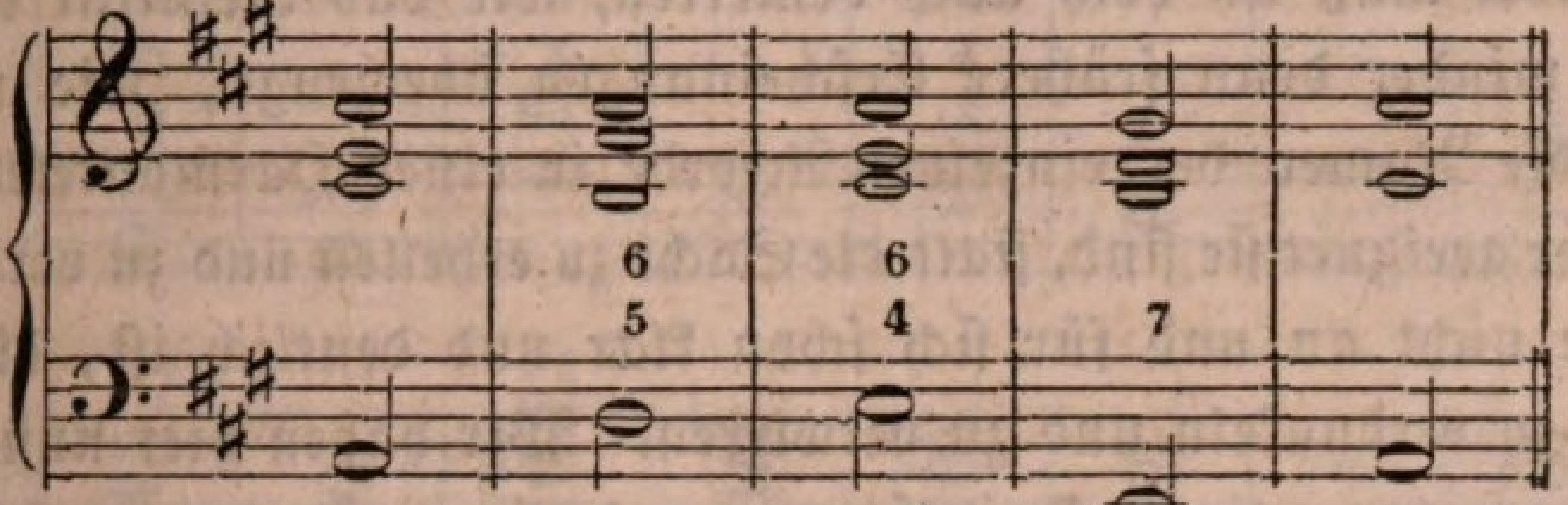
Dieſe Fortſchreitung iſt, ſtreng genommen, eigentlich falſch, denn die durch eine kleine Note in dem ſchließenden Quintſextenaccorde eingedruckte Octav ſollte eigentlich in ihrer Fortſchreitung an ihrem Platze liegen bleiben oder fallen, ſtatt daß ſie, wie hier, ſteigt; doch iſt das eine Freiheit im Satze, welche die Dichter licentia poetica nennen würden, und oft nicht verhindert werden kann.

Die dritte Gattung der Cadenz bietet wenig Verſchiedenheit von der zweiten dar, indem ſie einzig und allein nur in einer kleinen Abänderung des Accordes über der Subdominante beſteht, bei welchem man nämlich auch die Quinte auslaſſen und ſtatt deren die Sexte verdoppeln kann, wie in folgender Notenzeile unter a, auch ſtatt der Quinte die Octave wieder einführen, wie unter b und c:

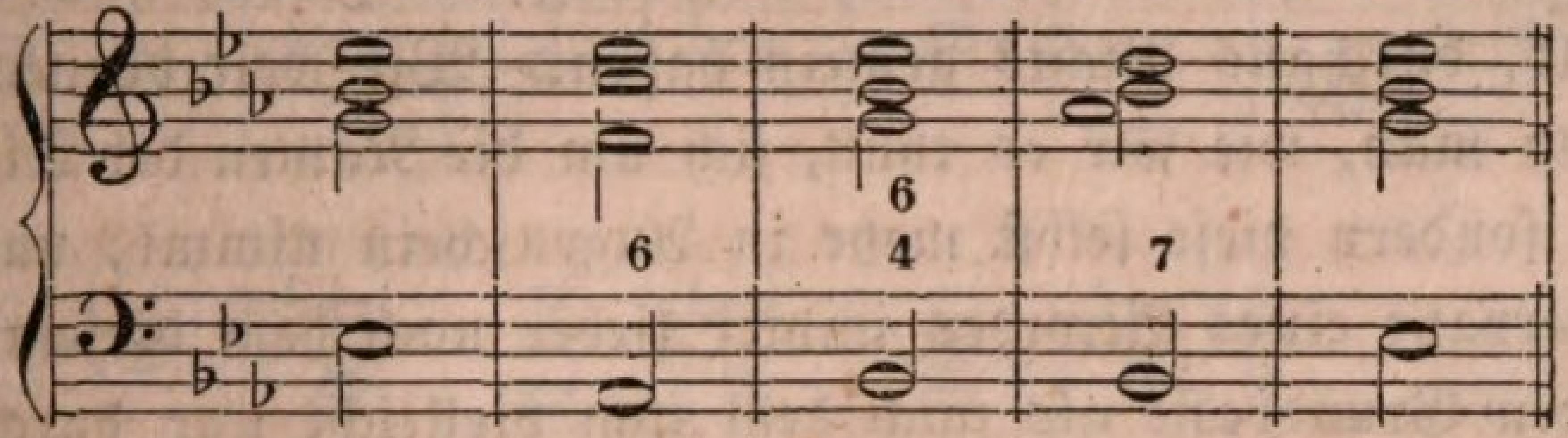


Damit können Sie denn auch jede Art von Cadenz oder Tonſchluß in der Modulation machen, und Sie mögen übergehen von welcher Tonart und nach welcher Tonart Sie wollen, moduliren den ganzen Quinten- und Quartenzirkel hindurch, ſo vermögen Sie auch bei jeder beliebigen Tonart inne zu halten und hier einen Schluß zu Stande zu bringen, der das Ohr vollkommen befriedigt, und den ganzen Charakter der ſchließenden Tonart ihm auf eine dauernde Weiſe mittheilt. Ich hoffe, es iſt Ihnen nicht ſchwer geworden, das zu begreifen, und wollen Sie ſich von der Richtigkeit der Sache überzeugen, ſo ſehen Sie nur in den Schluß irgend eines beliebigen größeren Tonſatzes oder Tonſtücks, in welchem mancherlei Mo-

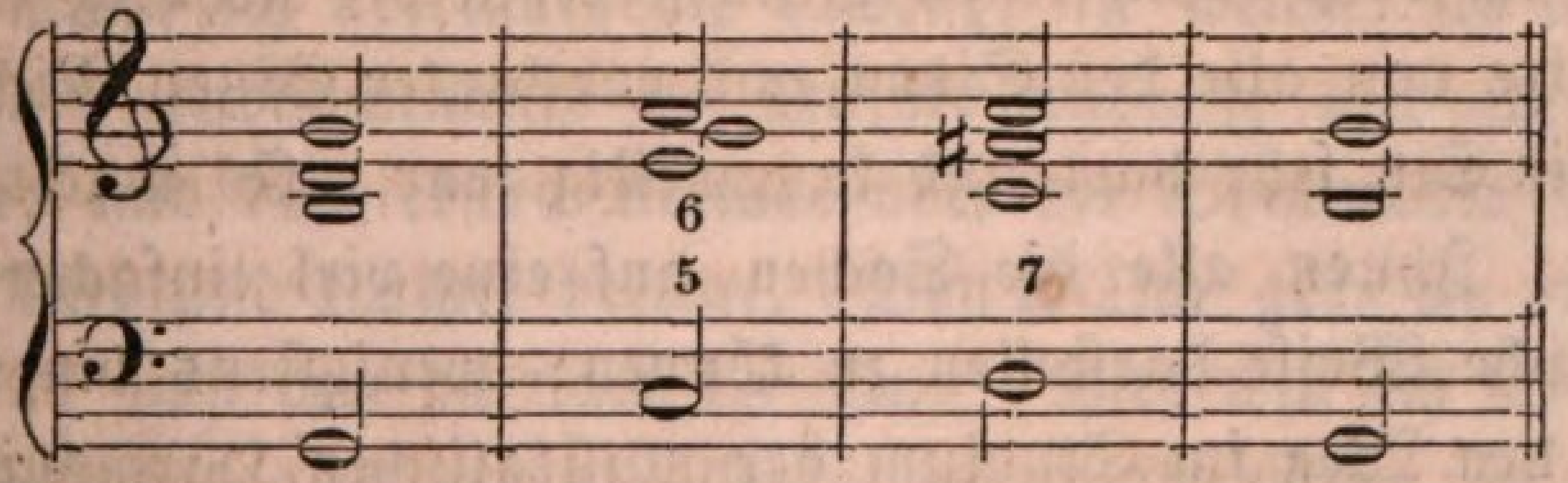
dulationen vorgekommen ſind. Geht daſſelbe z. B. aus A-Dur, ſo werden Sie am Schluſſe ſtets dieſe Harmonien finden:



geht es vielleicht aus Es-Dur, allemal dieſe:



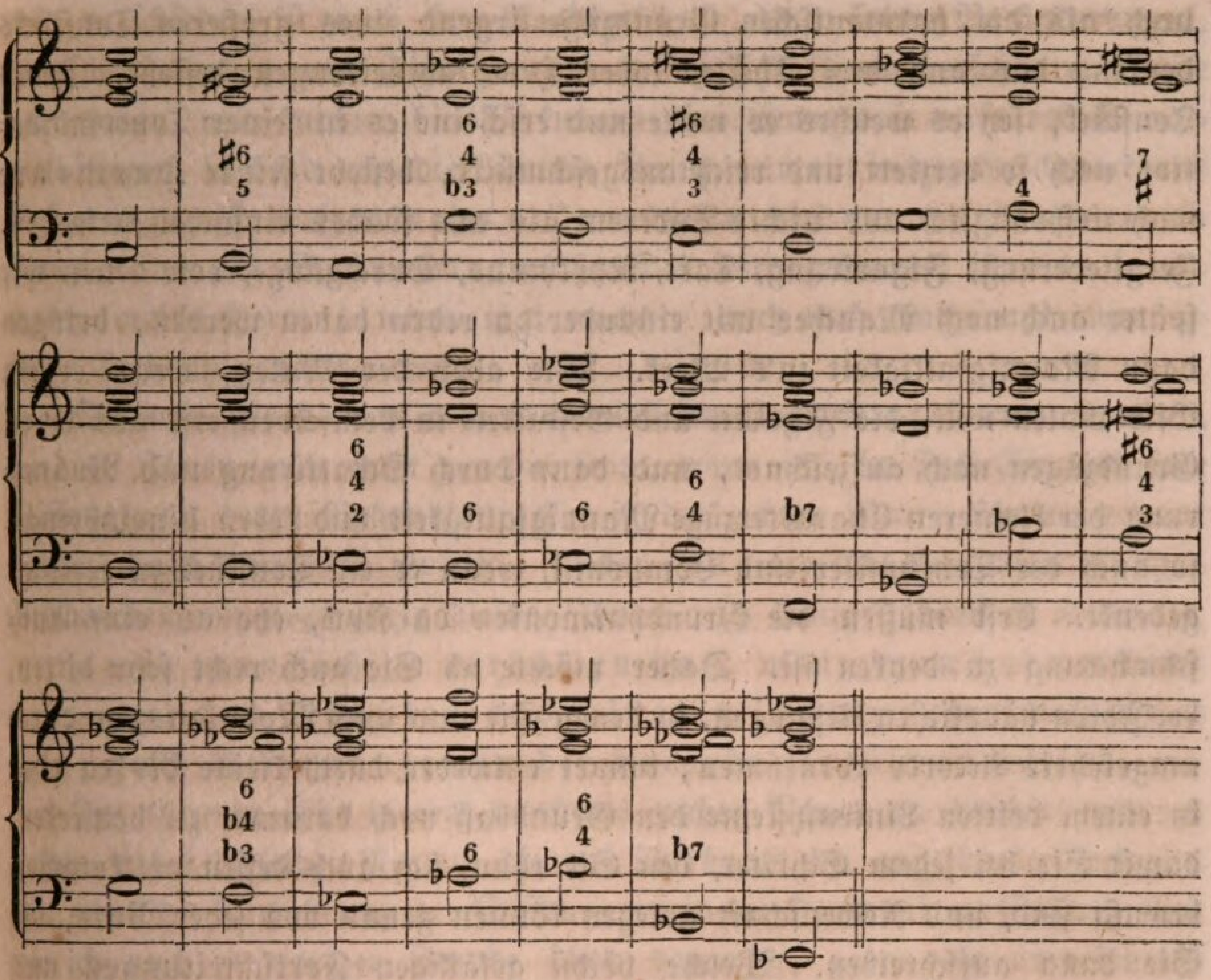
u. ſ. w., mögen dieſelben nun variirt ſeyn noch ſo mannigfaltig, ausgeſchmückt und figurirt auf die verſchiedenſte und verzweigteſte Weiſe. Was höchſtens in der dem bunten Tongewebe zum Grunde liegenden Harmonie anders geſtaltet ſeyn kann, als Sie es in dieſen beiden Muſtern jetzt vor ſich haben, iſt der Accord über der Subdominante, der, wie oben gezeigt, eine zwei-, dreifach verſchiedene Geſtalt annehmen kann, oder trifft es ſich auch bisweilen wohl, daß augenblicklicher Umſtände halber ein Accord aus der Cadenz weggelaſſen iſt, welches Schickſal dann meiſtens den Quartſextenaccord über der Dominante trifft, da der Dominantenaccord überhaupt doch noch einmal erſcheint. Daher kommt es, daß z. B. die Cadenz in G-Dur kurzweg auch wohl ſo gebildet wird:



und dann beobachtet auch der Quintſextenaccord, von welchem ich vorhin ſprach, ſeine gehörige Fortſchreitung, denn ich bemerke nochmals: wie Sie auch moduliren, und wie Sie eine Cadenz formen, das Geſetz der Stimmenfortſchreitung, wie es Ihnen noch von Betracht der ſogenannten Clauſeln her recht wohl bekannt iſt, muß ſtets genau dabei beobachtet werden, iſt aber auch leicht dabei zu beobachten, da — wie alle bisherigen Beiſpiele

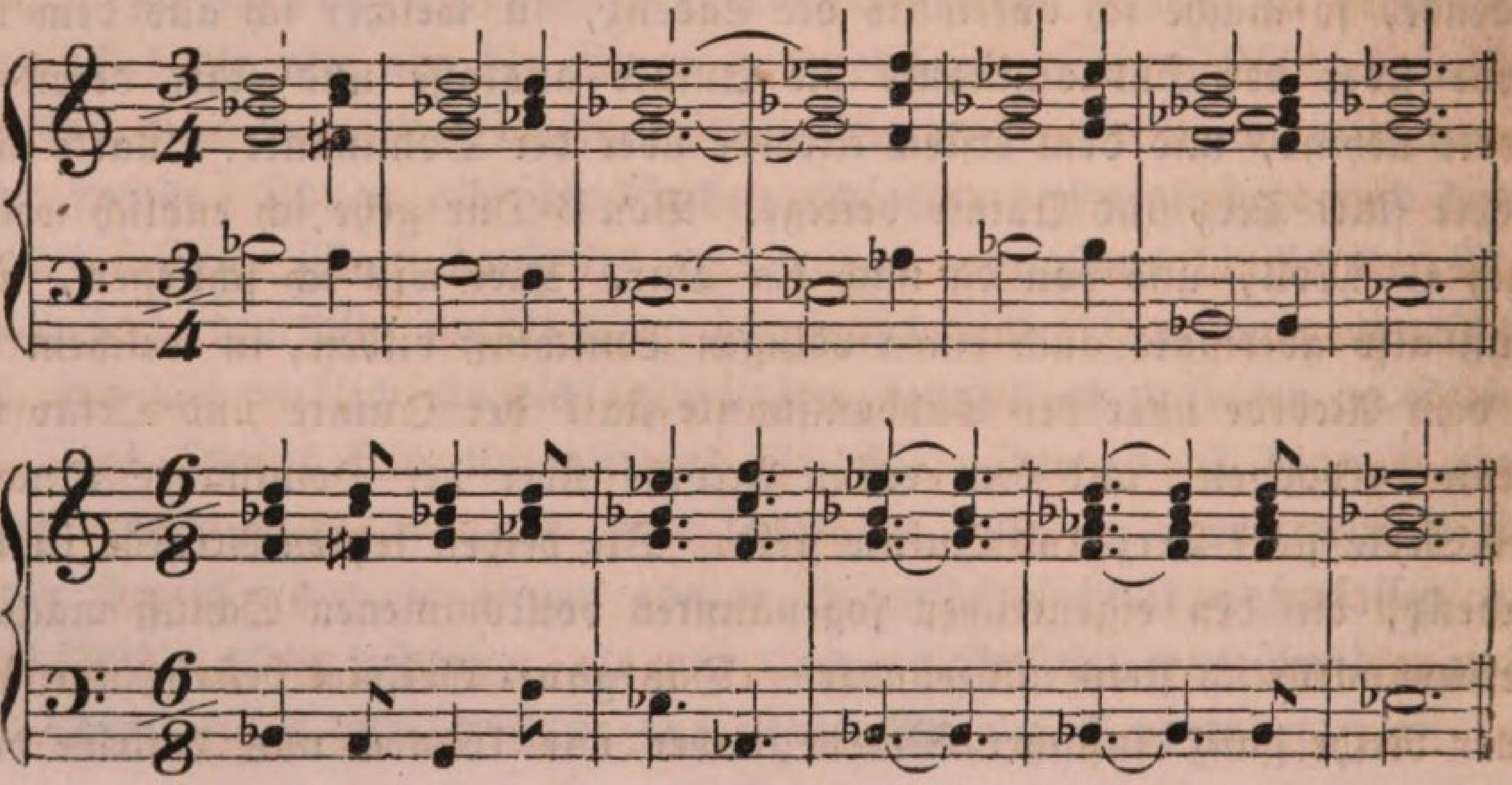
deutlich genug beweiſen — der Grundbaß unter den Accorden der Cadenz ſich niemals verändert, ſondern unter allen Umſtänden ſich gleich bleibt.

Nebenbei muß ich doch auch bemerken, wie das Reſultat der Cadenz uns nicht minder denn frühere Erſcheinungen überzeugt, wie wenig Beſtimmtes die Namen der einzelnen Accorde in einer Harmonielehre haben, und wie ſehr geeignet ſie ſind, ſtatt die Sache zu erhellen und zu verdeutlichen, wenn dieſe nicht an und für ſich ſchon klar und deutlich iſt, dieſelbe nur noch mehr zu verdunkeln und zu verwirren. Wir haben hier nun wiederum einen Quartſexten-, einen Quintſexten- und einen Sextenaccord gewonnen und kennen gelernt, die aber mit allen den früheren bereits vorgekommenen Accorden dieſer Namen nach Urſprung und Zweck, auch nach Form und Inhalt, durchaus Nichts gemein haben. Wie weit bequemer iſt es daher, wenn man, wie wir es thun, ſich um die Namen der Dinge wenig kümmert, ſondern dieſe ſelbſt mehr in Augenſchein nimmt, und die einzelnen Intervalle eines Accordes immer lieber nach dem dieſem eigentlich zugehörenden Grundbaſſe als nach dem ihm vielleicht nur durch die Umkehrung zufällig untergelegten Baßtone berechnet und benennt. Da fallen alle jene langen Verzeichniſſe von Sitzen u. ſ. w. weg, die die Intervalle haben ſollen, und von den hochgelahrten Herren Theoreten und Theorienſchreibern ihren Schülern vorgelegt werden, zum genehmen Auswendiglernen, um, wenn ſie ſich viele Stunden und Tage daran müde gequält haben, — am Ende doch keinen andern Sitz zu kennen, als ihren eigenen. Sie lächeln, aber die Sache iſt ſo. Wie habe ich in meiner Jugend z. B. gleich dem Alphabet herbuchſtabiren können, der Quintſextenaccord habe ſeinen Sitz auf den und den Stufen der Leiter, auf der Stufe ſey die Quinte rein, die Sexte klein, auf der anderen Stufe die Sexte groß die Quinte rein, auf der dritten übermäßig u. ſ. w., und wenn ich am Schluſſe der ganzen langen Litaney war, wußte ich doch kaum einen Quintſextenaccord gehörig zu behandeln, denn ich hatte von alle den Sitzen und vor lauter Sitzen Nichts begriffen, als daß mein Sitz ſehr hart und langweilig war. Es macht mir unendliche Freude, Ihnen alle die Sachen auf eine viel einfachere und daher leichter faßliche Weiſe darſtellen zu können; wenigſtens bin ich der Meinung, daß, den Weg im Studium der muſikaliſchen Harmonie eingeſchlagen, den wir wirklich eingeſchlagen haben, jedes Kind zu folgen im Stande iſt. Das ſcheint kein Kompliment für Sie, aber es iſt dennoch eins. Doch brechen wir davon ab, und kehren zu unſerem eigentlichen Gegenſtande zurück, den in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit aufzufaſſen wir wohl Nichts mehr bedürfen, als nur noch ein Beiſpiel, das übend zugleich uns noch einmal alles darüber aufgeſtellte Regelwerk vorführt:



Ich gehe von C-Dur aus, modulire nach A-Moll, dann nach F-Dur, und von da nach D-Moll. Hier will ich bleiben, und mache deshalb, um das Ohr einzuweihen in den Charakter dieſer Tonart, die Cadenz, und zwar diesmal auf die erſte, allereinfachſte Art, wo der Accord über der Subdominante gar nicht verändert iſt, und der erſte Accord über der Dominante nur die Quarte als Diſſonanz erhalten hat. Von D-Moll ſchreite ich hiernach dann nach B-Dur fort, und da ich hier wiederum zu ruhen gedenke, ſo mache ich abermals die Cadenz, in welcher ich aus dem Accorde über der Subdominante die Quinte auslaſſe und ſtatt deren die Sexte nehme, und dem erſten Accorde über der Dominante Quarte und Sexte ſtatt Terz und Quinte beilege. Von B-Dur gehe ich endlich weiter nach G-Moll, und von da nach Es-Dur. Hier will ich ſchließen, und muß alſo abermals auch einen völligen Tonſchluß bilden, in welchem ich in dem Accorde über der Subdominante ſtatt der Quinte und Octav die Sexte verdoppele, und dem erſten Accorde über der Dominante Quarte und Sexte ſtatt Terz und Quinte gebe. Die beiden letzten Accorde in der Cadenz, die den eigentlichen ſogenannten vollkommenen Schluß machen, bleiben natürlich ſtets unverändert. Das ganze Beiſpiel beſteht nur aus einer Reihe ganz einfacher Accorde, aber wir können uns daſſelbe den-

noch als die harmoniſchen Grundzüge irgend eines größeren Tonſtücks denken, das aus drei Theilen oder Hauptabtheilungen beſteht. Jedes Tonſtück, ſey es welches es wolle und erſcheine es in ſeiner Toncombination noch ſo verziert und reich ausgeſchmückt, beſteht ſeiner Harmonie nach urſprünglich aus nichts Anderem als aus ſolchen einfachen Accorden. Zergliederung, Figurirung, Takt, Rhythmus, Durchgänge, von denen wir ſpäter auch noch Manches mit einander zu reden haben werden, bringen dann Mannigfaltigkeit in's Werk. Wie aber der Maler, wenn er ein Bild malen will, die Figuren und Geſtalten in demſelben erſt nur ihren Grundzügen nach aufzeichnet, und dann durch Schattirung und Nuancirung der kleineren Charakterzüge Mannigfaltigkeit und Leben hineinbringt, ſo auch der Tonkünſtler und Componiſt, wenn er ein Tonſtück zu fertigen gedenkt. Erſt müſſen die Grundharmonien da ſeyn, ehe an eine Ausſchmückung zu denken iſt. Daher möchte ich Sie auch recht ſehr bitten, bei Ihren häuslichen Uebungen, in denen Sie nun auch Modulationen durch umgekehrte Accorde vornehmen, immer entweder durch kleine Noten oder in einem dritten Linienſyſteme den Grundbaß noch darunter zu bemerken, damit Sie bei jedem Schritet, den Sie thun, ſich auch deſſen vollkommen bewußt ſind, und Rechenſchaft ablegen können genau von jeder Note, die Sie dann aufſchreiben. Welche höchſt gefälligen Fortſchreitungen und melodiöſen Gänge ſich durch die Umkehrung der Accorde nun auch ſchon in den Baß bringen laſſen, wenn man nur ein wenig aufmerkſam darauf achtet, mag und muß Sie obiges Beiſpiel überzeugen. Nicht minder vermögen Sie durch Veränderung der Taktarten oder überhaupt die Wahl einer beſtimmten Taktart Gefälligkeit in Ihre Sätze bereits zu bringen. Nehmen wir nur die letzte Abtheilung obigen Beiſpiels und ſtellen die Accorde in verſchiedenen Taktarten dar, als:

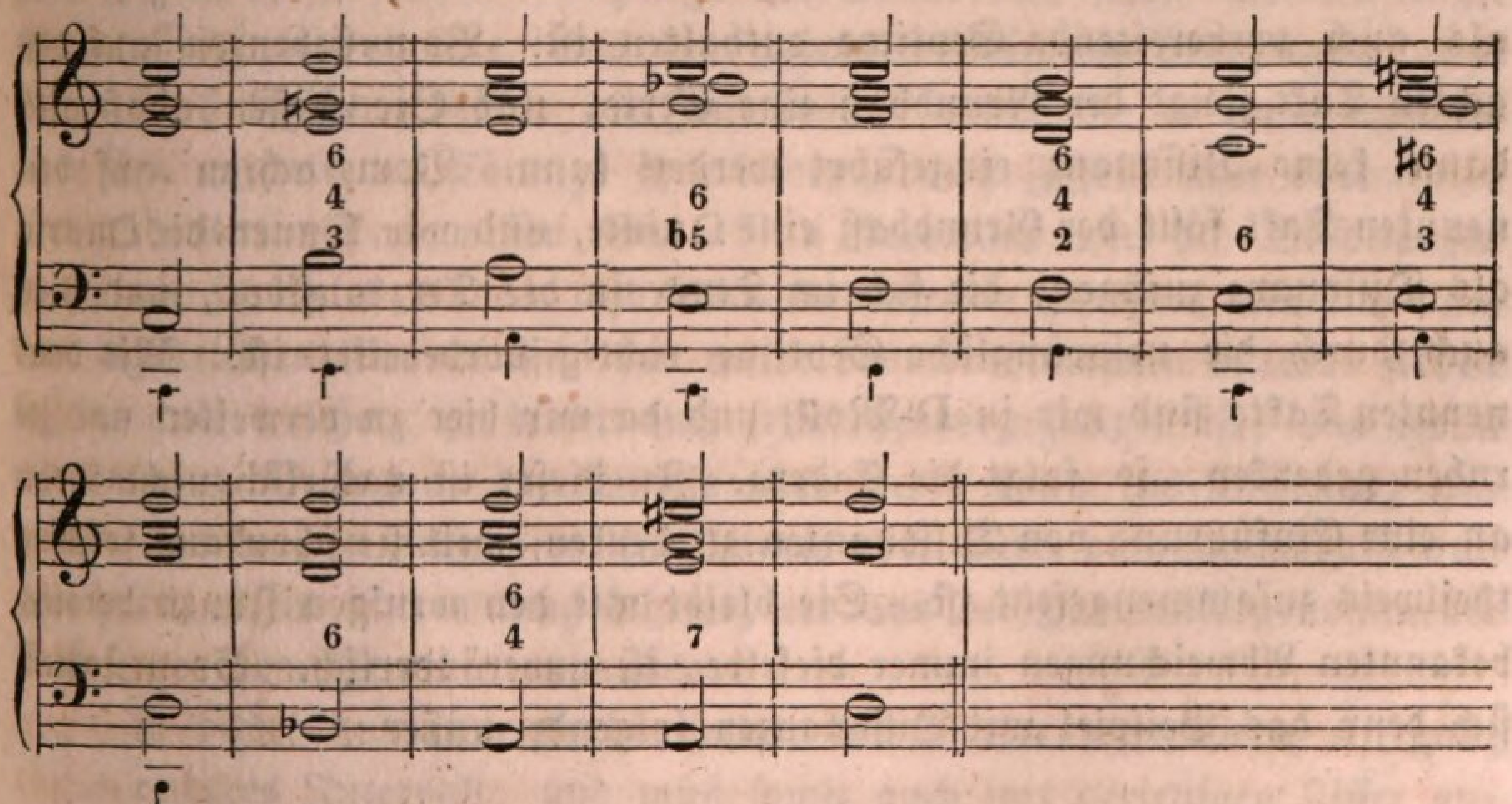


wie verſchieden iſt auch der Ausdruck? — Und ſolche Veränderungen, Ausſchmückungen und Figurirungen laſſen ſich in unüberſehbarer Weiſe vornehmen, und dadurch die Wirkungen einer Harmonie aufs reichſte vervielfältigen, ſo bald uns die Mutter Natur nur ein wenig Geſchmack und Erfindungsgeiſt aufgeerbt hat. Ohne dieſen wird nie ein Tondichter erſtehen, und das Sprichwort „der Künſtler wird geboren", iſt nicht ſo unwahr, meine Herren! wenn ihm nachher auch noch einige und mannigfache Erziehung nöthig thut.

Da wir gerade von dem Ausſchmücken einer Grundharmonie reden, wird es Ihnen auch wohl genehm ſeyn, wenn ich, im Fall Sie nun jene Diſſonanzen, deren Behandlung Sie in der achten Lection kennen gelernt haben, dazu anwenden wollten, in der Zeit, die uns für unſer heutiges Beiſammenſeyn noch übrig bleibt, Ihnen auch Einiges darüber mittheile,

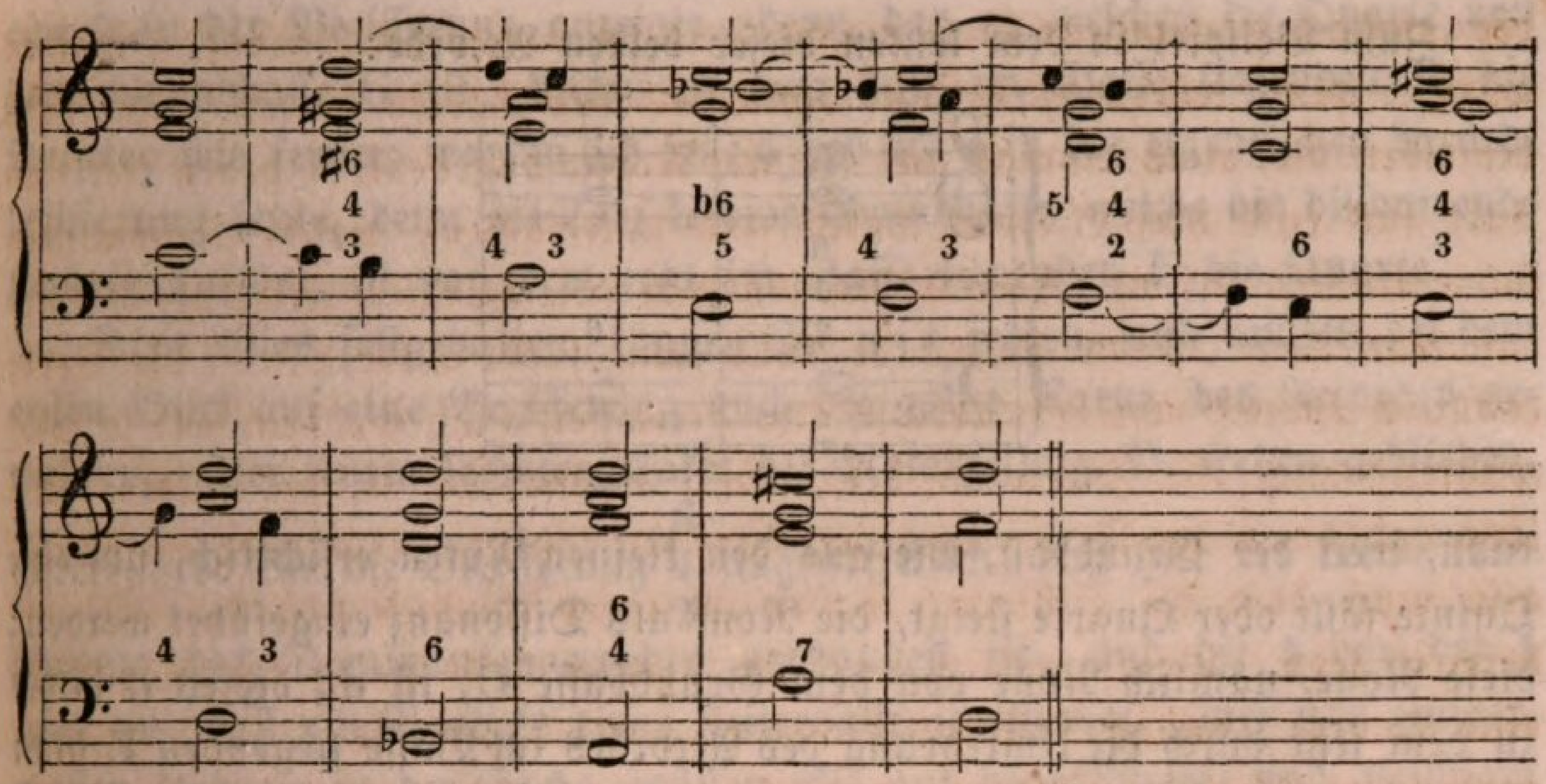
> wie man ſich zu verhalten hat, wenn man bei vorkommenden Modulationsreihen mit umgekehrten Bäſſen auch Diſſonanzen in die Accorde einführen will? —

Im Grunde fällt hierbei durchaus nichts Neues zu merken vor: es gelten dabei dieſelben Regeln, die wir überhaupt bei angeführter Gelegenheit über die Einführung der Diſſonanzen in die Harmonie aufſtellten, und wie ich auch in voriger Stunde ſchon bemerkte, geben die umgekehrten Bäſſe dabei durchaus keinen Maaßſtab an, ſondern wird Alles nach dem eigentlichen Grundbaſſe berechnet, der daher ſtets Ihrem geiſtigen Auge als gegenwärtig vorſchweben muß. Geſetzt, wir hätten folgende Reihe von Modulationen in einem Tonſatze:



und wollten nun durch Diſſonanzen die Accorde noch mehr zu verbinden und zu verweben ſuchen, ſo ſehen wir nicht auf die Fortſchritte, welche

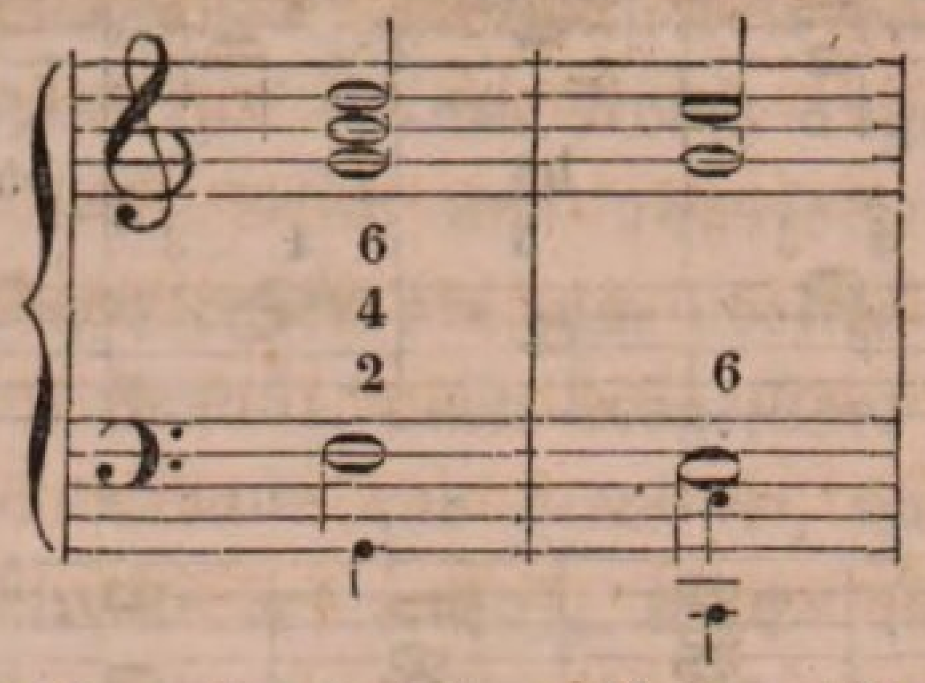
der wirklich vorhandene Baß macht, ſondern welche der Grundbaß machen würde, wenn wir denſelben ausſchließlich beibehalten hätten. Ich habe denſelben hier noch einmal mit kleinen Noten angedeutet: gehen wir nun Takt für Takt das Beiſpiel durch und unterſuchen, welche Diſſonanzen ſich einführen laſſen. Vom erſten bis zum zweiten Takte ſteigt der Grundbaß eine Terz; welche Diſſonanz kann eingeführt werden? — die Sexte (nämlich immer vom Grundbaſſe aus gerechnet, nach welchem wir ja fortwährend auch alle Intervalle benennen), welche ſich in die Quinte auflöst und durch die Terz vorbereitet iſt; die Quinte liegt aber im Baſſe, alſo muß auch die Diſſonanz dahin zu liegen kommen und daſelbſt vorbereitet ſeyn. Vom zweiten auf den dritten Takt ſteigt der Grundbaß eine Quarte: welche Diſſonanz kann eingeführt werden? — die Quarte, vorbereitet durch die Septime (jetzt Terz), und ſich auflöſend in die Terz im Sopran. Vom dritten auf den vierten Takt fällt der Grundbaß eine Sexte und es iſt keine Diſſonanz einzuführen möglich. Vom vierten auf den fünften Takt ſteigt der Grundbaß wieder eine Quarte, und es kann die Quarte als Diſſonanz eingeführt werden, die ſich im Alt in die Terz auflöst und auch im Alt durch die Septime vorbereitet iſt. Vom fünften auf den ſechsten Takt ſteigt der Grundbaß eine Secunde, und welche Diſſonanz kann hier eingeführt werden? — die Quarte, welche ſich im Sopran in die Terz auflöst und daſelbſt auch durch die Quinte vorbereitet iſt. Vom ſechsten auf den ſiebenten Takt fällt der Grundbaß eine Quinte, und wir können die Quarte als Diſſonanz einführen, die aber in den Baß zu liegen kommen muß, weil hier die auflöſende Terz ſowohl als auch vorbereitende Septime enthalten iſt. Vom ſiebenten auf den achten Takt ſteigt der Grundbaß eine Sexte, und Sie wiſſen, daß alsdann keine Diſſonanz eingeführt werden kann. Vom achten auf den neunten Takt fällt der Grundbaß eine Quinte, und wir können die Quarte als Diſſonanz zufügen, die ſich im Tenor in die Terz auflöst, und hier auch durch die urſprüngliche Septime richtig vorbereitet iſt. Mit dem neunten Takte ſind wir in D-Moll, und da wir hier zu verweilen und zu ruhen gedenken, ſo folgt die Cadenz. In dieſer iſt natürlich nicht mehr an eine Einführung von Diſſonanzen zu denken, weil ſie ſchon aus ſolchen theilweis zuſammengeſetzt iſt. Sie bleibt mit den wenigen Ihnen bereits bekannten Abweichungen immer dieſelbe, iſt unveränderlich. So geſtaltet ſich denn das Beiſpiel mit Diſſonanzen folgendermaßen:



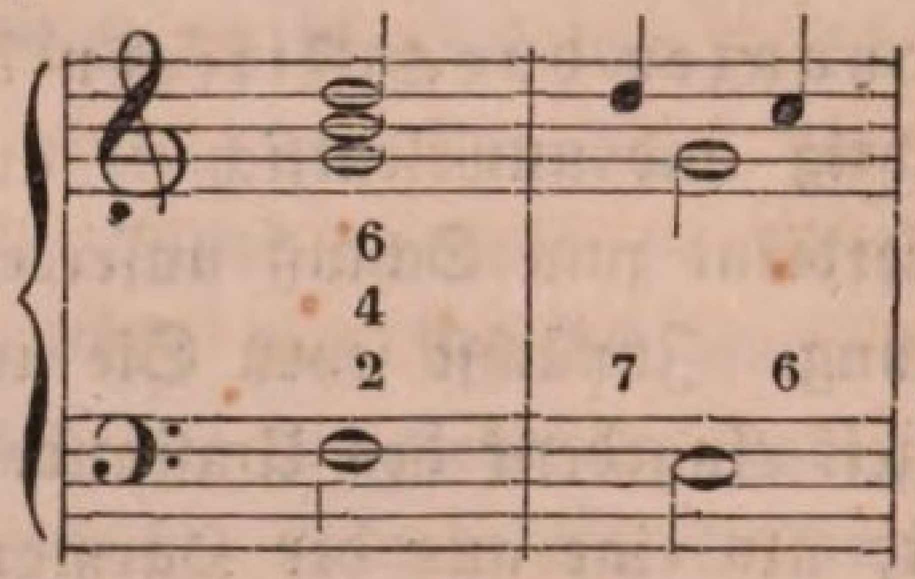
Die Regeln über die Einführung der Diſſonanzen in die Harmonie erleiden alſo durchaus keine Aenderung, es mögen die Accorde umgekehrt oder nicht umgekehrt werden. **Wie nun aber verhält es ſich, wenn die Accorde umgekehrt ſind, mit der Bezifferung oder Bezeichnung der Diſſonanzen durch Ziffern über dem Baſſe?** — Dieſe Frage, ſo unwichtig und unweſentlich ſie auch auf den erſten Anblick zu ſeyn ſcheint, verdient zum Schluß unſerer heutigen Betrachtung doch noch einige Erwägung. Zunächſt ſeyen Sie in der Beziehung, wie in jeder anderen, jederzeit eingedenk des Umſtandes, daß der umgekehrte Baß nichts Anderes iſt, als eine aus der Harmonie zum Baß ausgezogene Melodie, in deren Fortgange die Grundbäſſe ſelbſt oft mit angewendet ſind, wovon Sie jedes der gehabten Beiſpiele überzeugen kann. Einen Baß beziffern heißt, die Intervalle, welche die in der Harmonie über ihm enthaltenen Töne zu ihm bilden, durch Ziffern über oder unter ihm andeuten. Das wiſſen Sie. Nun berechnen wir die Diſſonanzen zwar, wie ſo vieles Andere und Alles in unſerem Syſteme, lediglich nach dem eigentlichen Grundbaſſe, der unter dem vorhandenen Accorde ſtehen ſollte, aus welchem ja dieſer auch ſelbſt hervorgegangen iſt, und wenn wir daher z. B. ſagen, die Quarte oder Sexte kann als Diſſonanz eingeführt werden, ſo heißt dies, die Quarte oder Sexte vom Grundbaſſe aus gerechnet; allein iſt ein umgekehrter, ein aus der Harmonie genommener Baß unter dem Accorde vorhanden,

ſo bildet natürlich zu demſelben die Quarte oder Sexte ein ganz anderes Intervall, und muß ſomit auch mit derjenigen Ziffer angedeutet werden, die überhaupt das Intervall ausdrückt, welches ſie jetzt zu dem umgekehrten Baſſe bildet oder ausmacht.

Zum Beiſpiel in dem letzten dieſer beiden Accorde:



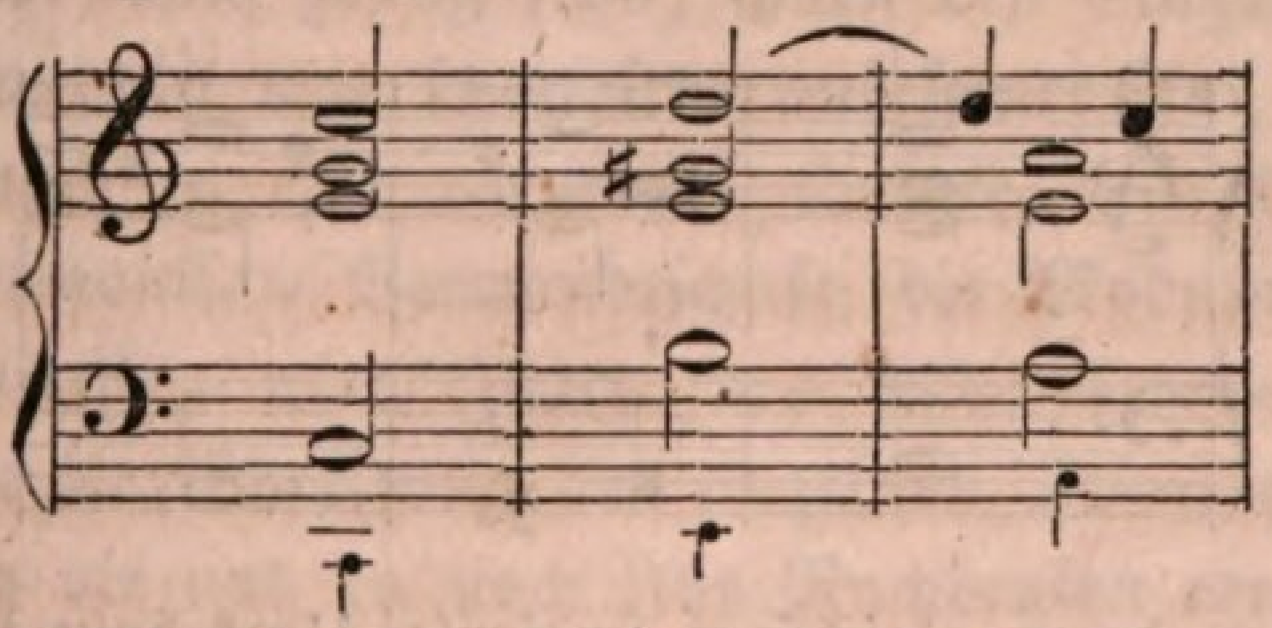
kann, weil der Grundbaß, wie aus den kleinen Noten erſichtlich, um eine Quinte fällt oder Quarte ſteigt, die None als Diſſonanz eingeführt werden; dieſe None, nämlich None von dem Grundbaſſe C, iſt d; dieſes d bildet zu dem jetzt durch die Umkehrung des Accordes im Baſſe liegenden E nicht mehr die None, ſondern die Septime; wollen wir die Diſſonanz alſo über dem Baſſe durch Ziffern andeuten, ſo kann dies hier nicht mehr geſchehen durch eine 9, wie es geſchehen müßte, wenn der eigentliche Grundbaß C unter dem Accorde noch ſtände, ſondern es muß geſchehen durch eine 7, wie hier:



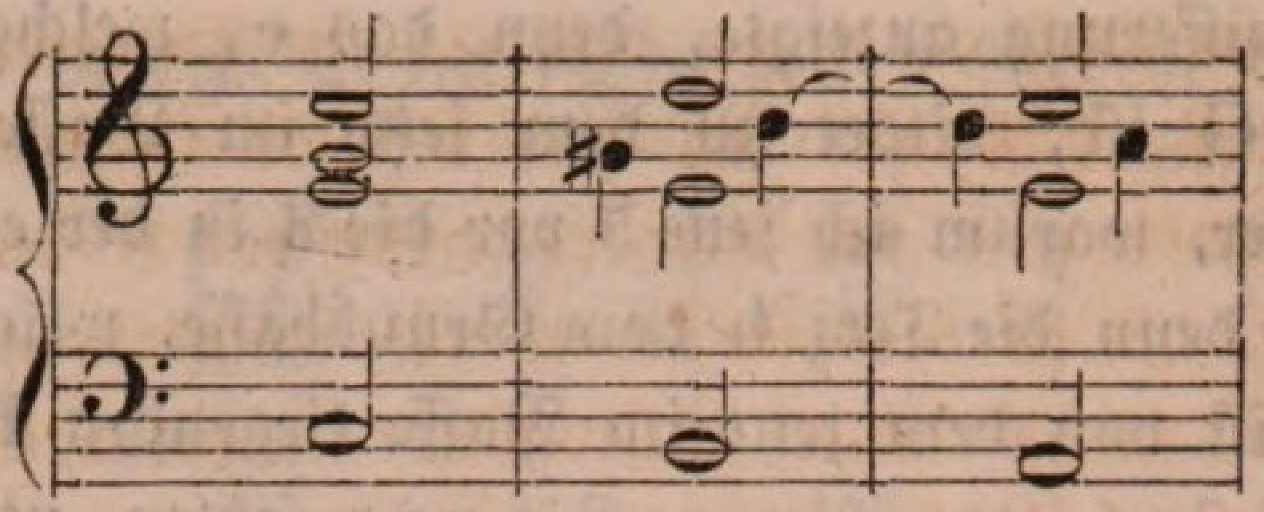
denn geſetzt den Fall, es ſeyen die Harmonientöne auf dem Notenblatte weggelaſſen, alſo nur Melodie und Baß vorhanden, und ein Spieler ſollte, wie es eigentlicher Zweck der Baßbezifferung iſt, nach dieſer Bezifferung die Harmonientöne dazu greifen, ſo zählt er die bezeichneten Intervalle immer nur nach dem oben vorhandenen Baſſe ab, und wie könnte er nun wiſſen, daß hier der Ton d gemeint iſt, wenn eine 9 über dem Baſſe ſtände, die f andeutete? — Aus dieſem Beiſpiele wird auch erſichtlich, daß die Ziffer, welche das diſſonirende Intervall andeutet, ſtets vor diejenige Ziffer geſetzt wird, welche dasjenige Intervall oder denjenigen Ton anzeigt, der jene Diſſonanz auflöst. Die hier eingeführte urſprüngliche None löst ſich auf in die Octav, dieſe (c) bildet zu dem im Baſſe liegenden E aber jetzt die Sexte, ſomit mußte ich jene 7 auch, welche die None bezeichnete, vor die 6 ſchreiben, welche die urſprüngliche Octav jetzt andeutet. Hieraus wird Ihnen nun auch erklärbar, warum ich im ſechsten Takte des früheren Beiſpiels, wo wir dem Grundbaſſe nach die Quarte als Diſſonanz einführen konnten, dieſe durch

eine 5 in der Bezifferung anzeigte, denn das c, welches die Quarte von dem Grundbaſſe G iſt, bildet zu dem jetzt im Baſſe liegenden F die Quinte; wie ferner, warum ich jene 5 vor die 4 in der eigentlichen Accordbezifferung ſetzte, denn die Terz h vom Grundbaſſe, welche die diſſonirende Quarte auflöst, iſt von dem jetzt im Baſſe liegenden F die Quarte.

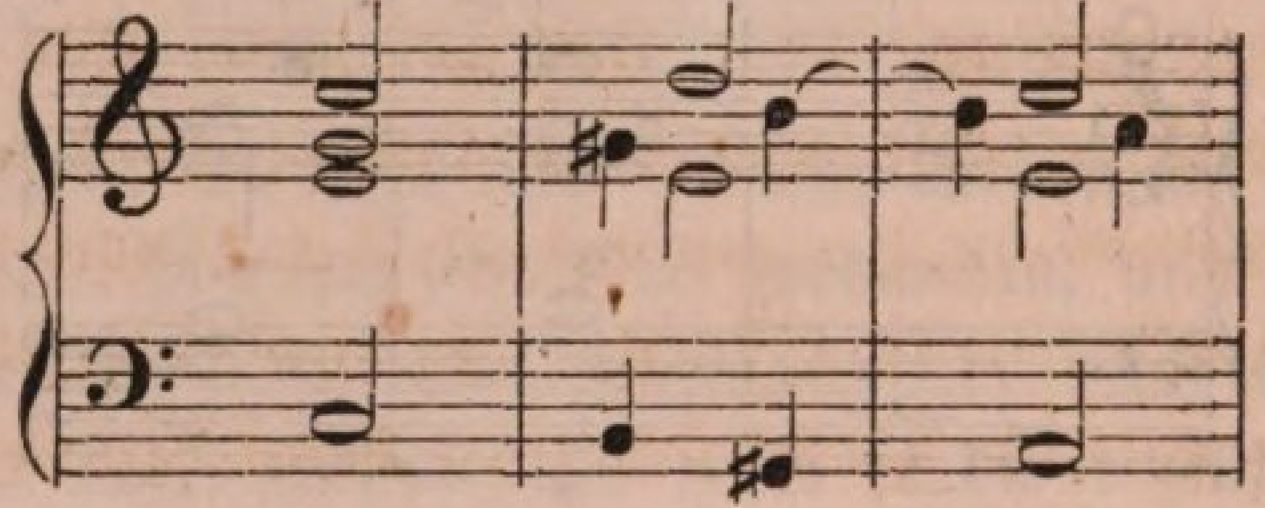
Dies Alles feſtgehalten, können Sie nie fehlen, und müſſen bei dem erſten Blick auf eine Beziffernng auch die ganze Natur des Accordes gewahren. Bei jenem ſechsten Takte der Notenzeile z. B. ſtehen geblieben, unterrichtet Sie die Bezifferung $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ augenblicklich, daß hier die dritte Umkehrung des Dominantenaccordes vorhanden iſt, und die 5 vor der 4 zeigt an, daß ein Vorhalt eines Intervalls ſtattfindet. Bei nur einigermaßen Uebung in der Sache, müſſen Sie auf dieſe Weiſe, und gleichſam ſo nebenher nur, auch eine Gewandtheit im Spiel nach bloßer Baßbezifferung erlangen. Nehmen wir an, Sie ſtießen auf dieſe Bezifferung $\begin{smallmatrix}7 & 6\\ - & \flat 5\end{smallmatrix}$, ſo zeigt die $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ ſchon an, daß der Accord die erſte Umkehrung eines Dominantenaccordes bildet, und die 7 iſt der Vorhalt von der 6; der Baß iſt da, was iſt nun leichter, als die durch Ziffern ausgedrückte Intervalle dazu zu greifen? — Kehren wir übrigens auch noch einmal zu der eigentlichen Einführung von Diſſonanzen über umgekehrten Bäſſen zurück. Im dritten Takte des obigen Beiſpiels:



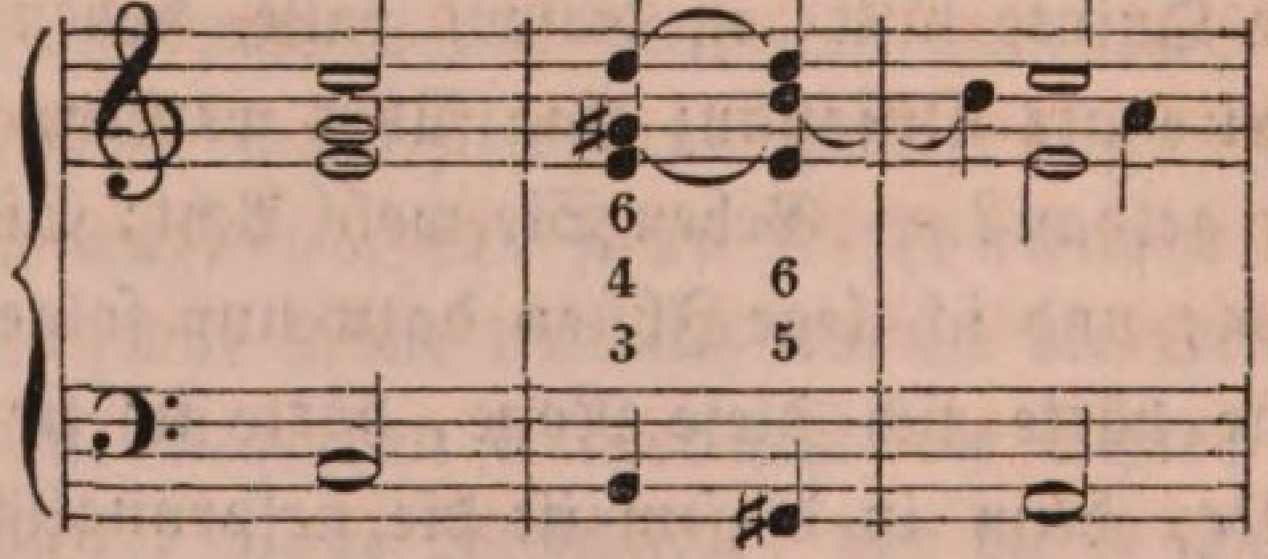
habe ich, da die vorbereitende Septime vorhanden war, die Quarte als Diſſonanz eingeführt, weil der Grundbaß eine Quarte ſteigt, oder — was daſſelbe iſt — eine Quinte fällt; in dieſem Falle, haben wir aber gelernt, kann auch die None als Diſſonanz eingeführt werden, und warum habe ich das wohl nicht gethan? — Geben Sie wohl Acht; Sie ſollen ſelbſt mir die Urſache angeben, und ich lege Ihnen dazu nur folgende Fragen vor: in welcher Stimme hätte ſich dieſe None, hätte ich ſie eingeführt, aufgelöst? — im Alte, denn in dieſem iſt die urſprüngliche Octav, welche von der None aufgehalten wird, enthalten; dann aber hätte ich ſie auch in dieſer Stimme vorbereiten, alſo dem gis des Altes noch einmal h nachſchlagen laſſen müſſen, denn dieſes h iſt die diſſonirende None:



aber in welchem Verhältniſſe ſteht nun das vorbereitende h zu ſeinem Baſſe? — — ich ſehe Ihnen an, Sie haben die Antwort auf meine Frage ſchon, warum ich hier die None nicht als Diſſonanz eingeführt habe: es würden falſche Octaven entſtanden ſeyn, denn ein und dieſelbe Stimme, der Alt, wäre mit dem Baſſe vollkommen gleichmäßig in Octaven fortgeſchritten, was nicht ſeyn darf. In Wahrheit deshalb geſchah es nicht, und führte ich lieber die Quarte allein als Diſſonanz ein. Indeſſen wenn nun die diſſonirende None hier durchaus hätte gehört werden ſollen, wie hätten wir es machen können, daß keine falſche Octavenfolge ſtattfindet? — wir hätten, weil das falſche Verhältniß einmal zwiſchen Alt und Baß vorhanden geweſen wäre, den Baß ändern müſſen, und zwar ſo, daß er mit dem Alte die Stimmen wechſelt: die Octav (urſprüngliche Quinte) muß im Alte der Sexte nachgeſchlagen werden, um das diſſonirende Intervall vorzubereiten, nun ſo laſſen wir umgekehrt im Baſſe der Octav die Sexte nachſchlagen, und alle Octavenfolge iſt aufgehoben:



Dadurch folgen dann gleichſam zweierlei Umkehrungen ein und deſſelben Accordes unmittelbar auf einander:



zuerſt iſt der Dominantenaccord über E umgekehrt in den Terzquartſextenaccord, wo die Quinte in den Baß zu liegen kommt, und dann erſcheint er ſogleich noch einmal, aber umgekehrt in den Quintſextenaccord,

wo die Terz in den Baß zu liegen kommt: ein Beweis, daß ſolches recht wohl geſchehen darf, daß wir ein und dieſelbe Harmonie recht wohl in verſchiedenen Umkehrungen der Accorde unmittelbar auf einander folgen laſſen dürfen. Ja oft iſt dies ſogar geboten, um eine gefällige melodiſche Fortſchreitung der verſchiedenen Stimmen hervorzubringen. Wird doch auch die Grund=, die urſprüngliche Harmonie durchaus nicht dadurch verändert. In dem obigen Satze z. B. bleibt die erſte, die Grund=Harmonie immer der Dominantſeptimenaccord über E, ob derſelbe nun zuerſt einmal mit der Quinte, und dann mit der Terz im Baſſe erſcheint, oder ob er nur in einfacher Form auftritt, iſt einerlei. Stände der Satz im Dreiviertaktakte, und die Harmonie ſollte einmal einen ganzen Takt einnehmen, ſo könnte der Accord ſogar in allen ſeinen drei Umkehrungen auftreten, wo jede dann die Zeit eines Viertels einnähme. Wenn nur alles Sonſtige, Fortſchreitung der Stimmen, Auflöſung der Septimen u. ſ. w., in ſeiner Richtigkeit iſt. Bei Ihren häuslichen Uebungen machen Sie nun nach den hier von mir vorgeſchriebenen noch manche andere Beiſpiele, wenden das Neugelernte und Erfahrene auf Ihre früheren größeren Verſuche im Satze an, und prüfen dabei jede Harmonieverbindung ſorgfältig. Beſondere Aufmerſamkeit ſchenken Sie den Quinten= und Octavenfolgen, ob nicht fehlerhafte ſich darunter zeigen; wie ein Iltis auf den Hühnerſtall ſchleichen dieſe kleine Böcke ſich in die Accorde ein, und man kann nicht vorſichtig genug ſeyn, ihnen den Eingang zu verſperren. Wie mancher Componiſt war ſchon ſehr auf ſeiner Hut, und ehe er ſich's verſah, war dennoch ſo eine verzwickte Quinte oder Octav im Spiel. Was ſonſt die harmoniſche Verwandtſchaft, die Modulation, Umkehrung der Accorde ꝛc. betrifft, wird Ihnen das Alles bereits geläufig genug ſeyn, und nur die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen und die Diſſonanzen=Einführung hie und da noch Ihr Nachdenken erregen, wenigſtens ſchließe ich auch heute mit dem Glauben und der Ueberzeugung, wiſſentlich Nichts verabſäumt zu haben, was Helle und Klarheit über die verſchiedenen Ihnen vorgetragenen Gegenſtände verbreiten könnte. Was wir Menſchen leiſten, bleibt freilich immer nur ein unvollkommenes Stückwerk.

Zwölfte Lection.

Bildung einer Baßmelodie zu einer anderen gegebenen, und deren Harmonie.

Meine Herren! — ich glaube in den letzten beiden Lectionen Sie mit allem Weſentlichen ausgerüſtet zu haben, das nothwendig iſt, bei der Harmoniſirung einer Melodie auch den umgekehrten Baß anzuwenden, und ſo ſelbſt die Baßſtimme Theil nehmen zu laſſen an der Mannigfaltigkeit des Effects, welcher entſteht, wenn die verſchiedenen Stimmen eines harmoniſchen Satzes den Charakter ihrer urſprünglichen Fortſchreitungen unter einander vertauſchen oder wechſeln, da früher, als wir den einfachen Grundbaß nur noch kannten, dieſer ſtets ſich blos fortbewegte in Quinten und Quarten, höchſtens Terzen. Ich ſage, ich habe Sie mit dem Weſentlichſten zur Anwendung eines umgekehrten Baſſes ausgerüſtet, denn ich habe Ihnen nur gezeigt, wie man es macht, einen Accord umzukehren, und was das bedeutet, und wie der Unentſchiedenheit, die dadurch im Falle einer Modulation eintritt, wieder abgeholfen und das Gefühl der Unruhe, das dadurch in uns entſteht, wieder zu dem der völligen Ruhe umgeſtaltet wird. Jetzt denn, nachdem wir alles Dieſes erkannt und erfahren haben, dürfte es an der Zeit ſeyn, zum Schluß der ganzen Lehre vom umgekehrten Baſſe die Frage aufzuſtellen:

> welche Töne es nun aber ſind oder ſeyn werden, die wir nehmen aus der Harmonie einer vorhandenen Melodie, um auch in den Baß diejenigen Fortſchreitungsweiſen zu bringen, die dem Zwecke des umgekehrten Baſſes überhaupt entſprechen, welcher iſt: eine gefällige Gegenmelodie zu bilden zu der bereits vorhandenen, und ſo die Bewegungen der Harmonie nicht allein lebendiger und reizender, ſondern auch die Fortſchreitungen der einzelnen Stimmen mannigfaltiger und dadurch angenehmer zu machen? —

mit anderen Worten:

welcher Ton in einem Accorde ſich am meiſten und zweckmäßigſten ſchickt zu deſſen Baß, wenn bereits eine Melodie vorhanden, und es Abſicht iſt, die Einförmigkeit, die durch deren bloßen Grundbaß in der Harmonie entſteht, aufzuheben, mittelſt eines umgekehrten Baſſes vielmehr eine förmliche Baßmelodie zu bilden, und dadurch mehr Gefälligkeit und Reiz in den Satz zu bringen? —

Wer Geſchmack hat, allerdings — wird auch ohne weitere beſtimmte Regeln fühlen, wenn er eine Melodie harmoniſirt, welche Bäſſe ſich am beſten zu deren Begleitung eignen, und die rechten Töne dazu aus der Harmonie zu nehmen oder auch am ſchicklichen Orte den urſprünglichen Grundbaß beizubehalten wiſſen; aber in meiner Lage, wo ich Ihnen einen vollſtändigen Unterricht im muſikaliſchen Satze geben ſoll, darf ich durchaus nicht und bei keiner Gelegenheit an dieſen, zudem nicht überall und jedesmal untrüglichen Richter appelliren, ja ſelbſt wenn ich die — nehmen Sie mir den Ausdruck nicht übel — immerhin kühne Vorausſetzung hegen wollte, Sie Alle, wie Sie da ſind, beſäßen einen gleichmäßig ſehr gebildeten und feinen Geſchmack, welcher jederzeit doch noch dazu gehörte, um hier ſtets das Rechte zu finden, taugte ein ſolches Verweiſen an Ihr eigenes Gefühl ſchlechterdings nicht in mein Syſtem, das, Beſtimmtheit und ordnungsmäßigen Zuſammenhang in unſer Wiſſen zu bringen, ſich für ein- und allemal vorgeſetzt hat. Auch die allgemeine Regel: wenn Sie zu einer vorhandenen, nach den Geſetzen des Grundbaſſes harmoniſirten Melodie mittelſt der Umkehrung der Accorde auch eine gefällige Baßmelodie bilden wollen, ſo verfahren Sie bei der Auswahl der dazu nöthigen Intervalle aus der Harmonie allemal ſo,

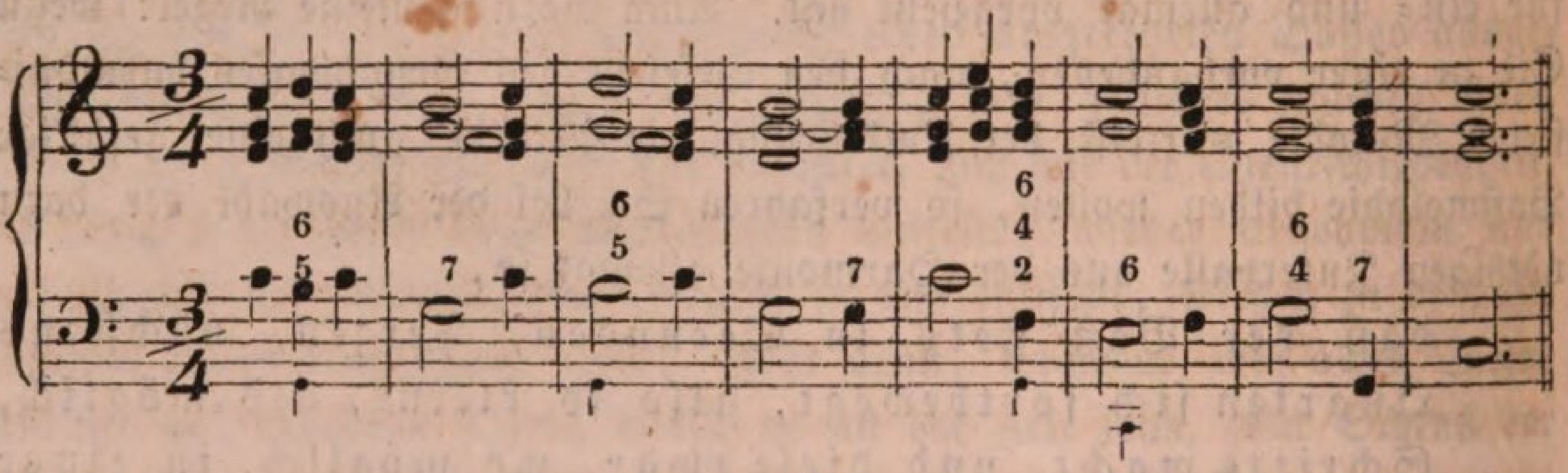
daß der Baß ſtets in Secunden, Terzen, höchſtens Quarten ſich fortbewegt, alſo ſo kleine, als möglich, Schritte macht, und dieſe zwar, wo möglich, in einer jener vorhandenen Melodie entgegengeſetzten Richtung, was die Gegenbewegung heißt —

ſelbſt dieſe allgemeine Regel, ſo vortrefflich und überallhin paſſend ſie in ihrer Eigenſchaft als allgemeine Regel iſt, genügt aus ſolcher Rückſicht nicht, und wir müſſen eine noch beſtimmtere Richtſchnur haben, an der wir uns bei der Auswahl umgekehrter Bäſſe zur Begleitung jeder beliebigen harmoniſirten Melodie halten und wirklich zu halten vermögen. Gebe ich Ihnen ſolche auch in folgenden fünf beſonderen Regeln, bei denen,

vorausbemerkt, die eben ausgeſprochene allgemeine Regel ſtets ihre volle Geltung und Wirkung behält, und die ſich aus dem Grunde lediglich auf den Dominantenaccord beziehen, nicht allein weil dieſer der weſentlichſte Accord iſt, der Leben und Bewegung in einen harmoniſchen Satz bringt, ſondern weil von deſſen Lage und Geſtalt auch die Lage des folgenden Dreiklangs unzertrennlich und unauflösbar abhängt, da die einzelnen Stimmen eines Accordes, wie Sie längſt wiſſen, bei ihren Fortſchreitungen von einem Dominantenaccorde in den Tonicaaccord ganz beſtimmten Geſetzen unterworfen ſind — Terz ſchreitet in ein und derſelben Stimme zur Octav, Septime zur Terz, Octav bleibt liegen und wird zur Quinte u. ſ. w. — Sofort die Regeln:

1) wenn die Quinte des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, und der Grundbaß ſoll nicht beibehalten werden, was hier ſehr oft zweckmäßig und der Fall iſt, ſo kann in den Baß genommen werden die Terz oder die Septime, je nachdem es die obige allgemeine Regel am zweckmäßigſten erſcheinen läßt.

Bleiben wir zunächſt bei dieſem Satze ſtehen, und erläutern ihn ſogleich durch ein Beiſpiel. Daß, wenn die Terz des Dominantſeptimen-Accordes im Baſſe liegt, der Quintſextenaccord entſteht, und durch die Septime im Baſſe der Secundquartſexten- oder (wie Andere blos ſagen) Secundquartenaccord ſich bildet, worauf der Sextenaccord folgen muß, brauche ich wohl nicht noch einmal zu erinnern.

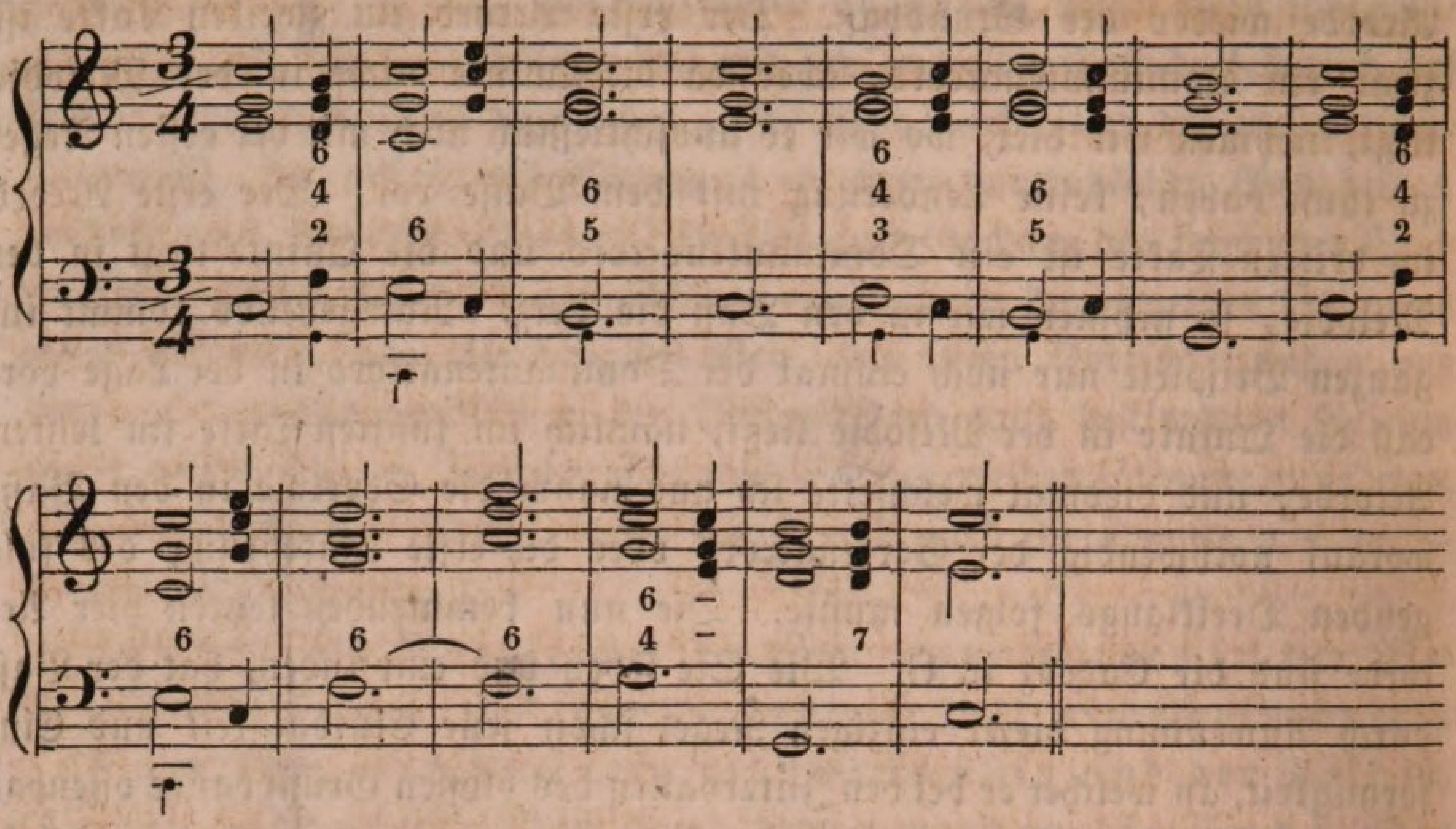


Wo ein umgekehrter Accord ſich befindet, habe ich den eigentlichen Grundbaß zur bequemeren Ueberſicht mit einer kleinen Note unter der Baßnote bemerkt, was auch in Zukunft immer noch geſchehen ſoll. Der erſte Accord im erſten Takte iſt kein Dominantenaccord, wir bleiben alſo vor der Hand noch beim Grundbaſſe; der zweite Accord aber iſt ein Dominantenaccord, der Grundbaß iſt G und die Quinte d liegt in der Melodie, wir nehmen ſomit die Terz (h) in den Baß, welche bekanntlich allemal aufſteigen muß zur Octav (hier c), und daher im folgenden

Accorde wieder der Grundbaß. Der erſte Accord im zweiten Takte iſt zwar ein Dominantenaccord, aber da die Quinte nicht in der Melodie liegt, nehmen wir hier, wo wir es ausſchließlich noch mit der erſten Regel zu thun haben, keine Aenderung mit dem Baſſe vor. Der erſte Accord im dritten Takte iſt ein Dominantenaccord und die Quinte liegt in der Melodie, ſo nehmen wir in den Baß die Terz. Nachgehends kommt im ganzen Beiſpiele nur noch einmal der Dominantenaccord in der Lage vor, daß die Quinte in der Melodie liegt, nämlich im fünften Tacte im letzten Accorde, und diesmal welchſelte ich und nahm die Septime in den Baß, worauf nothwendig der Sextenaccord oder die erſte Umkehrung des folgenden Dreiklangs folgen mußte. Die nun kommenden letzten vier Accorde ſind die Cadenz in C. Wie Sie ſehen und empfinden, hat der Baß durch Anwendung dieſer einzigen Regel ſchon jene Eintönigkeit und Einförmigkeit, an welcher er bei den Intervallen des bloßen Grundbaſſes offenbar litt, wenigſtens in Etwas verloren, indem er nun nicht mehr ausſchließlich in Quinten und Quarten ſich fortbewegt, ſondern unter dieſe auch ſchon Secunden einmiſcht, deren Schritte ein wirklich melodienartiges Ausſehen gewinnen; wie viel gefälliger wird und muß er ſich daher geſtalten, wenn ich die übrigen drei Regeln noch anwende, zu deren Kenntniß wir jetzt fortſchreiten.

2) Wenn die Terz des Dominanten-Accordes in der Melodie liegt, ſo nehme man in den Baß die Septime, wodurch der Secundquartſextenaccord entſteht, dem der Sextenaccord folgt, oder die Quinte, wodurch der Terzquartſextenaccord entſteht.

Dieſe Regel gründet ſich auf die Natur der Stimmen. Sopran und Baß nämlich ſind, als äußerſte Stimmen in der Harmonie, auch am meiſten hervorſtechend, und es müſſen daher ſtets diejenigen Intervalle eines Accordes in ſie zu legen geſtrebt werden, von welchen die meiſte Wirkung zu erwarten iſt; ſolche aber ſind in einem Dominantenaccorde ſtets Terz und Septime, und liegt daher jene in der Melodie, ſo nehme man dieſe in den Baß, oder liegt dieſe in der Melodie, ſo nehme man, wie wir nachgehends auch eine Regel erhalten werden, jene in den Baß. Ein Beiſpiel:



Iſt es nöthig, daß ich Takt vor Takt das Beiſpiel durchgehe? — Ich glaube nicht, einige Winke nur, und zwar auf die Hauptſtellen, werden hinreichen zur Erklärung. Der Fälle, wo die Terz des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, kommen drei vor, im erſten, fünften und achten Takte, und ich habe das erſte und letzte Mal die Septime, das zweite Mal aber die Quinte in den Baß genommen; die Septime ſtieg dann zur Terz des folgenden Dreiklangs, um ſich aufzulöſen, hinab, und die Quinte zur Octave oder zum gewöhnlichen Grundbaſſe. Der Fälle, wo die Quinte des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, kommen zwei in dieſem Beiſpiele vor, im dritten und ſechsten Takte, und die Terz, welche ich der Regel nach in den Baß genommen, ſteigt jederzeit zur Octave, dem eigentlichen Grundbaſſe des folgenden Dreiklangs. Die letzten fünf Takte nehmen die Cadenz ein, da deren erſter Sextenaccord über der Subdominante zwei Takte füllt, in dem zweiten davon aber auch in einer anderen Lage erſcheint, um den folgenden Quartſextenaccord über der Dominante ebenfalls in zwei verſchiedenen Lagen auftreten laſſen zu können. Wenn Sie die Reihe der Baßtöne für ſich prüfen, werden Sie finden, daß dieſelbe einer wie auf Wellen ſich wiegenden Melodie immer ähnlicher wird, und daß auch die Bewegung, welche ſie nimmt, wie von ſelbſt gleichſam am häufigſten der des Soprans oder der (im engeren Sinne des Worts) eigentlichen Melodie entgegengerichtet iſt, d. h. während die Melodie im Soprane ſteigt, fällt der Baß, und wenn jene fällt, ſteigt dieſer. Dadurch werden am ſicherſten auch alle falſchen Fortſchreitungen und Harmonieverbindungen vermieden; nur läßt ſich eine ſolche Gegenbewegung auch beim beſten Willen nicht immer ſchicklich bezwecken, und in

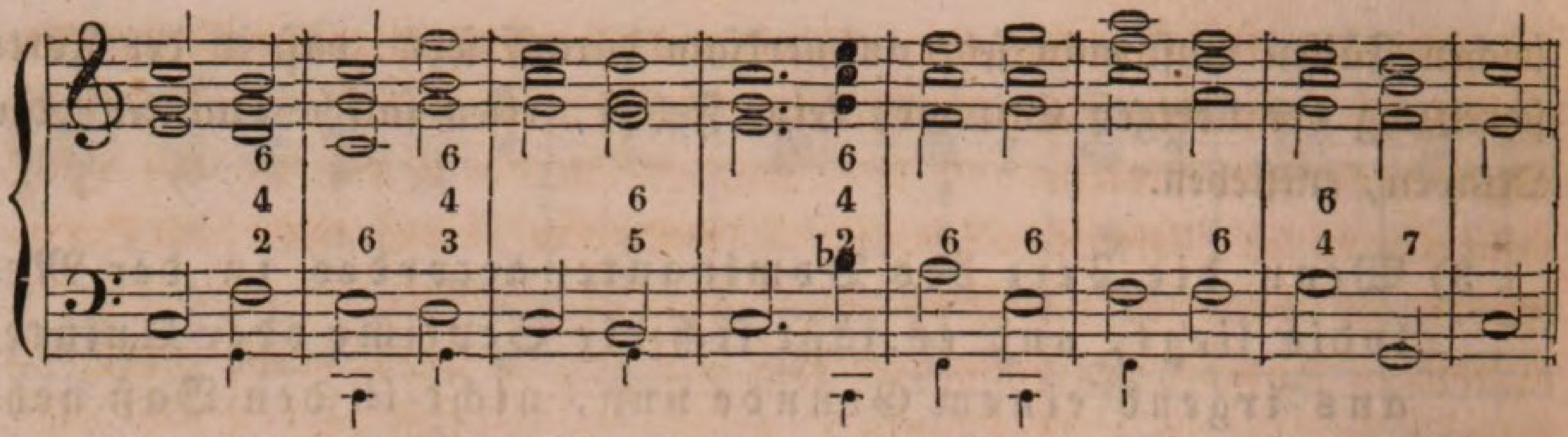
ſolchen Fällen muß man ſehr aufmerkſam darauf ſeyn, daß in der Fortſchreitung der übrigen Stimmen keine Fehler, etwa falſche Quinten oder Octaven, entſtehen.

3) Wenn die Terz des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, und es läßt ſich die Septime oder Quinte, aus irgend einem Grunde nun, nicht in den Baß nehmen, ſo behält man den Grundbaß bei.

Auch zu dieſer Regel Ihnen noch ein Beiſpiel mitzutheilen, werden Sie mir erlaſſen: ſie iſt klar und deutlich genug, als daß ſie noch einer Erläuterung bedürfte. Was jedoch die Gründe anbelangt, aus welchen der Fall entſtehen kann, daß ſich, wenn auch die Terz des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, gleichwohl die Septime nicht in den Baß nehmen läßt, ſo gehört dahin vornehmlich wohl der Umſtand, daß es auch Dominantenaccorde giebt, die keine Septime enthalten, denn ſobald der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, iſt auch der über ihm liegende Accord ein Dominantenaccord, ob er nun die Septime neben dem Dreiklange noch enthält oder nicht, iſt einerlei und hängt von der bekannten Lage und Beſchaffenheit des folgenden Dreiklangs ab; doch ſoll auch der Accord ein wirklicher Septimenaccord ſeyn, ſo kann es ja vorkommen, daß, wenn wir die Septime oder Quinte in den Baß nehmen, der Sprung oder Schritt von dem vorhergehenden Baßtone zu dieſem ſo groß wird, daß er unſerem Ohre unangenehm erſcheint, alſo zu groß iſt und ſomit die Wohlgefälligkeit der melodiöſen Fortbewegung der Baßtöne ſtört. Auch am Schluß eines ganzen Tonſatzes, wie Sie ſich durch den ſogenannten vollkommenen Tonſchluß bereits überzeugt haben, behält man ſtets den Grundbaß bei, und nimmt niemals, ſeltene Ausnahmen abgerechnet, für welche auch noch ganz beſondere Gründe vorliegen müſſen, ein Intervall aus der Harmonie von dem ihm eigenthümlich angehörenden Platze weg.

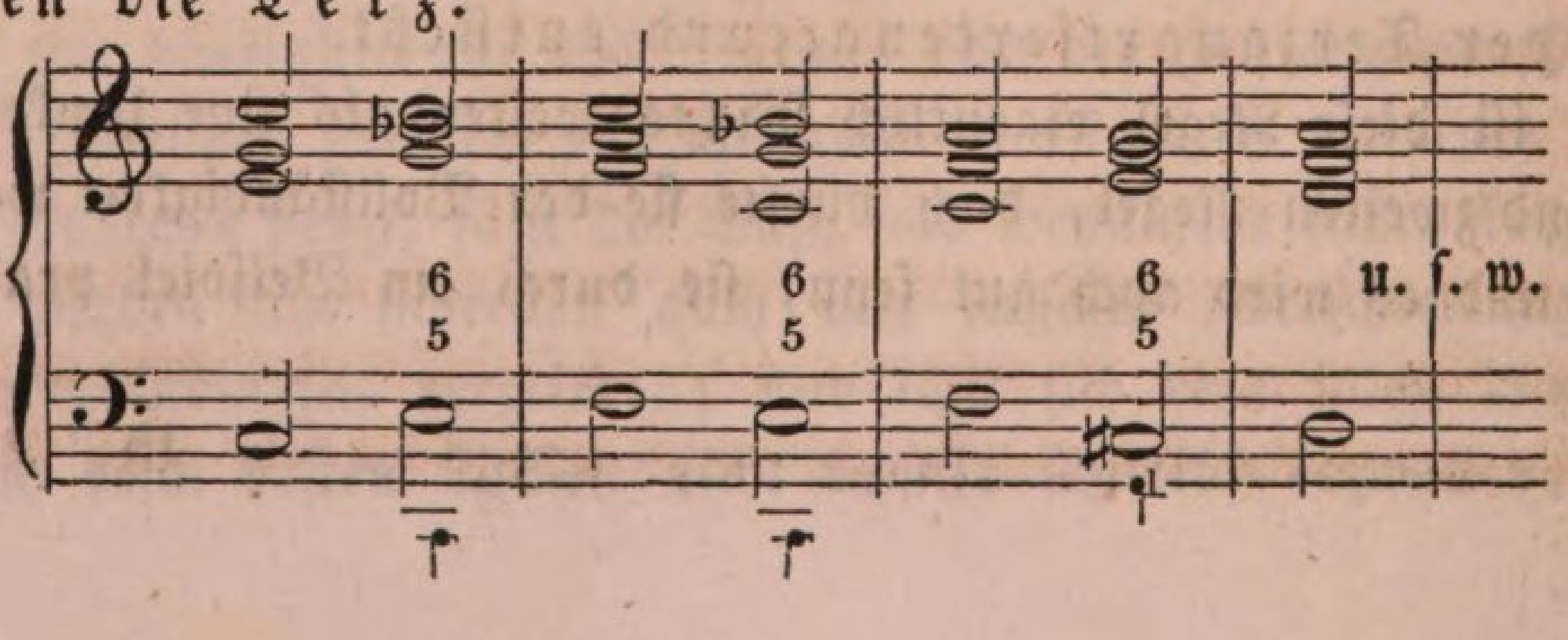
4) Wenn die Septime in der Melodie liegt, ſo nimmt man am ſchicklichſten in den Baß die Terz oder die Quinte, wodurch dann entweder der Quintſexten- oder Terzquartſextenaccord entſteht.

Es iſt dieſe Regel eigentlich Nichts weiter als eine Umkehrung der erſten und zweiten Regel, doch durfte ſie der Vollſtändigkeit wegen nicht fehlen, und es wird auch gut ſeyn, ſie durch ein Beiſpiel praktiſch darzuthun:



Nur einmal kommt hier vor, daß die Septime des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, nämlich im zweiten Accorde des zweiten Taktes. Ich habe hier die Quinte in den Baß genommen, weil mir, hätte ich die Terz genommen, was mir freiſtand, der Sprung um eine Quarte von E nach H zu groß dünkte, da ich ihn vermeiden konnte. Hingegen werden Sie bemerken, daß ich im vierten Takte einen Sprung von einer ganzen Septime gemacht habe. Allerdings, doch hätte ich das B im Baſſe nur um eine Octave tiefer zu nehmen brauchen, und es wäre gar kein Sprung vorhanden geweſen; überdem werden Sie ſelbſt fühlen, daß mit dem erſten Accorde dieſes Taktes ein gewiſſer Ruhepunkt im Satze eintritt, den man Abſatz nennt, und von welchem ich Ihnen ſpäter das Nähere mitzutheilen nicht verabſäumen werde, und daß nach einem ſolchen Ruhepunkte ein ſo weiter Schritt oft ſogar eine weit energiſchere Wirkung macht, denn ein engerer. Im zweiten Accorde des fünften Taktes iſt ein ſolcher Fall enthalten, von welchem ich vorhin ſprach, daß der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, und ſomit der Accord auch ein Dominantenaccord, obſchon er keine Septime enthält, aber auch nicht enthalten kann, weil dieſelbe ſich nicht auflöſen würde. Indeſſen habe ich nicht blos deshalb demſelben einen umgekehrten Baß unterlegt, ſondern wir dürfen jeden Accord, ſey er Dominanten-, Septimenaccord oder Dreiklang, in einem Satze umkehren, wenn nicht gegen die naturgemäße und daher geſetzliche Fortſchreitung der einzelnen Stimmen dadurch gefehlt, aber eine beſſere, gefälligere Bewegung in der Baßmelodie bezweckt wird. — Damit zur letzten Regel:

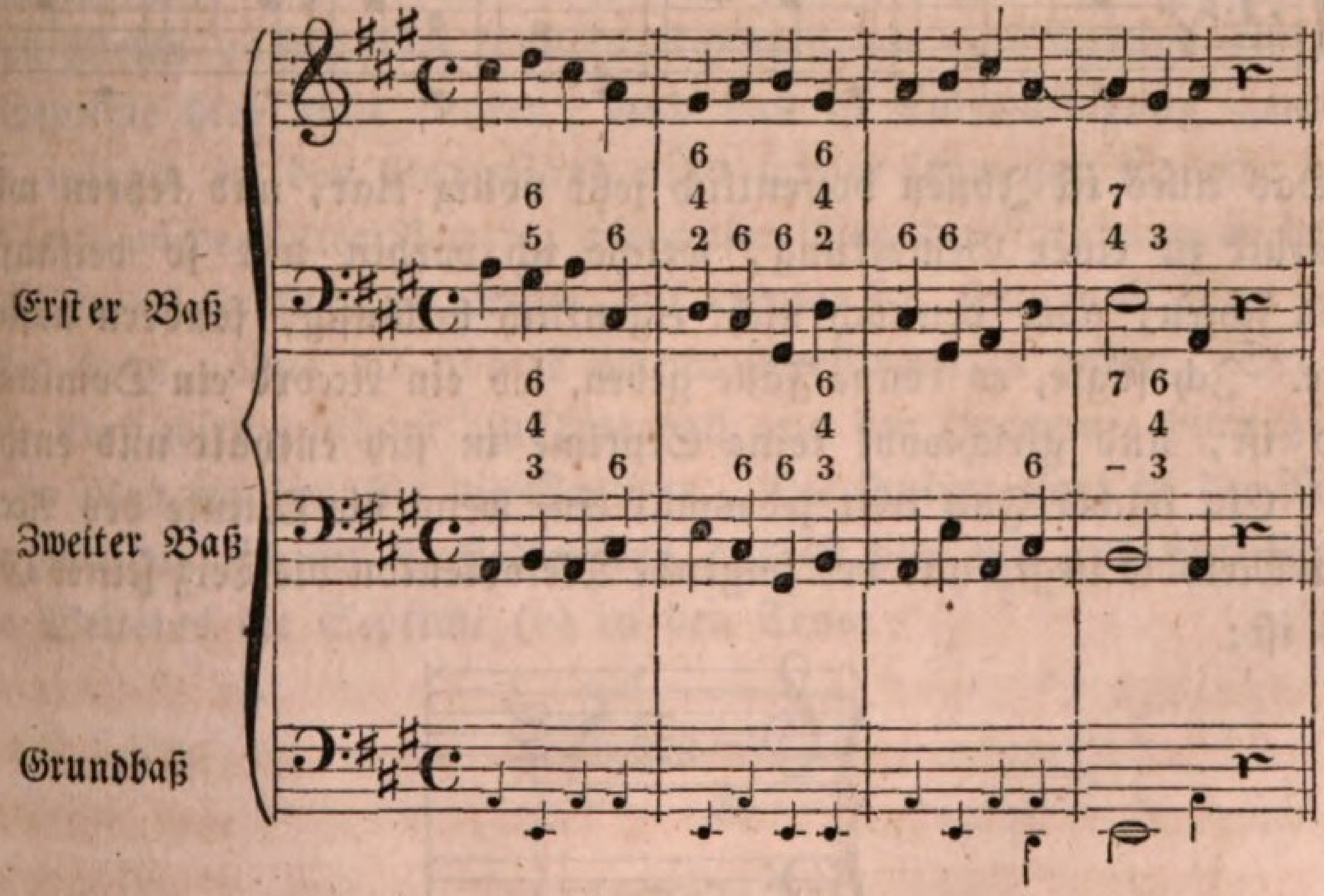
5) wenn die Octav des Dominantenaccordes in der Melodie liegt, ſo nimmt man in den Baß am zweckmäßigſten die Terz:



Hiernach alle fünf Regeln noch einmal überſichtlich zuſammengeſtellt, ergiebt ſich folgendes ſchematiſche Bild:

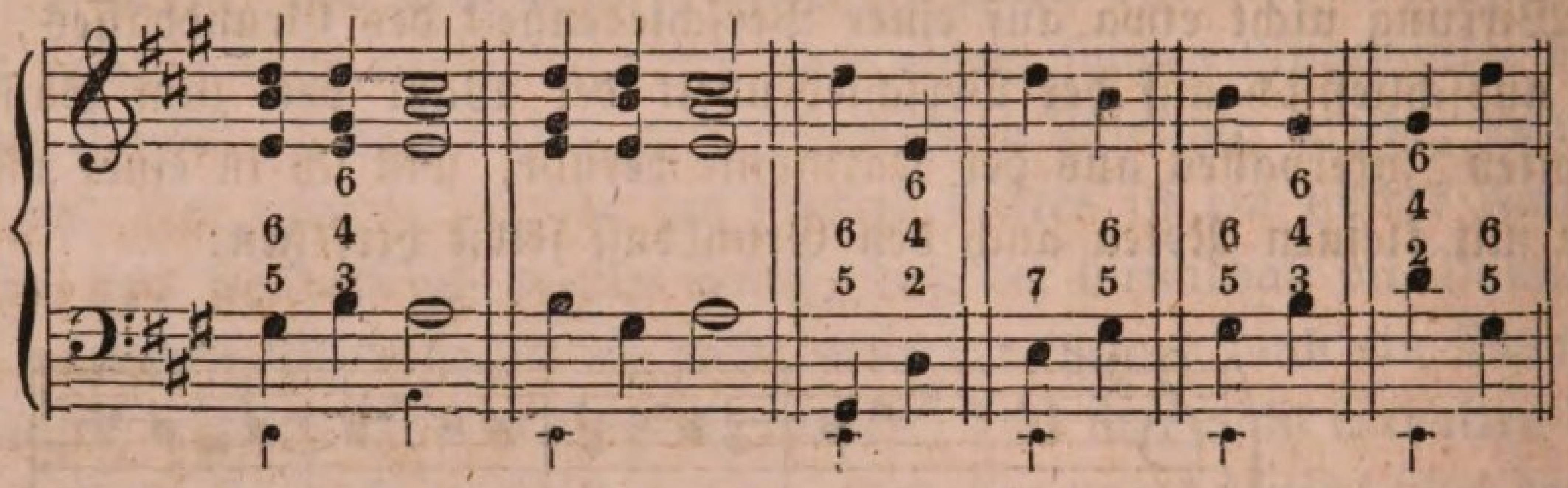
Liegen vom Dominanten-accorde in der Melodie . .	die Terz	die Quinte	die Septime	die Octav
können als umgekehrte Bäſſe wir haben . .	Septime, Octav oder Quinte.	Terz oder Septime.	Terz, Octav oder Quinte.	Terz.

Gedrängter kann ich Ihnen die Ueberſicht nicht geben, doch iſt das Schema auch nicht zu gedrängt, um nicht eine deutliche Anſchauung zu gewähren. Durch ſolche begreifen Sie, daß wir mit Hülfe der umgekehrten Bäſſe im Stande ſind, wenigſtens zwei, aber, treffen wir geſchickte Abwechſelung, auch wohl drei und vier verſchiedene Bäſſe unter ein und dieſelbe Melodie zu legen, wodurch dann natürlich auch der Intervallengang der übrigen Stimmen jedesmal ein anderer wird. Zum Beweiſe will ich nur ein kleines Beiſpiel mit zwei verſchiedenen Bäſſen herſetzen, in denen zugleich alle vorerwähnten Arten, umgekehrte Bäſſe auszuziehen, angewendet ſind, und damit Sie ſich überzeugen, daß die Verſchiedenheit der Wirkung nicht etwa auf einer Verſchiedenheit des Grundbaſſes, ſondern ausſchließlich auf der Verſchiedenheit der Wahl des zum Baſſe beſtimmten Intervalles aus der Harmonie beruht, will ich in einer vierten Linie mit kleinen Noten auch den Grundbaß ſelbſt herſetzen:

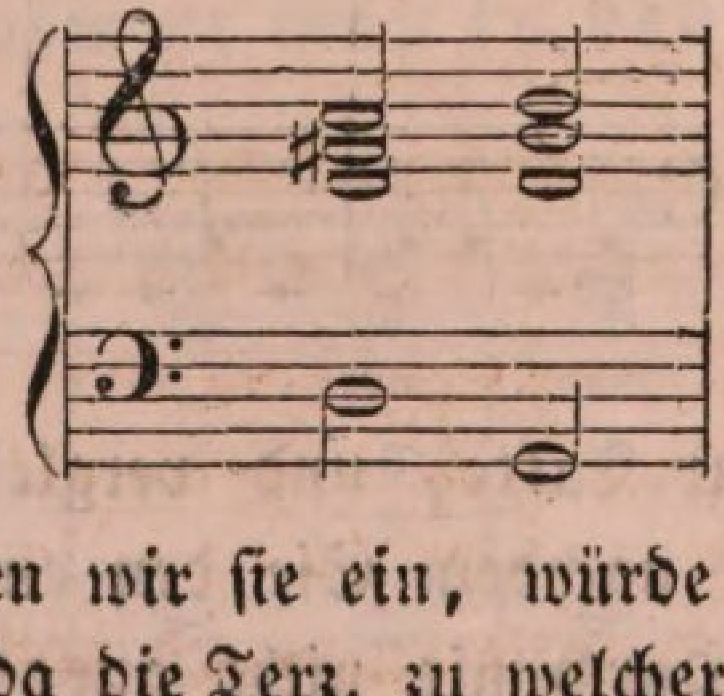


Spielen Sie die Paar Takte, und vergleichen Sie einmal die verſchiedenen Wirkungen, je nachdem Sie den einen oder den anderen Baß nehmen. Ich habe die Harmonie nicht ausgeſetzt, da Sie ſolche leicht

nach der Bezifferung finden; doch mögen Sie dieſelbe zu Hauſe auch auf ein beſonderes Blatt Papier ſchreiben, um die Verſchiedenheit der Stimmengänge ſich zugleich zu veranſchaulichen, die ſich ergiebt, wenn Sie dieſen oder jenen Baß zur Ausführung wählen. Ueberſehen wir insbeſondere die Harmonienfolgen noch, ſo wird Ihnen auffallen, daß das Gis im letzten Theile des zweiten Taktes der zweiten Baßparthie, wenn es bis zu Ende des Taktes beibehalten worden wäre, nach A hätte hinaufſteigen müſſen, ſtatt deſſen iſt es zuvor nach der Quinte deſſelben Accordes fortgeſchritten, und nun fällt der Baß nach A. Zugleich hat die Quinte in der Melodie (ich erinnere, daß ich fortwährend die Intervalle nach ihrer Entfernung vom Grundbaſſe aus benenne) ſich in zwei Noten getheilt: anſtatt nach a im nächſten Accorde zu fallen, geht ſie zuvor zur Terz fort, welche der Baß aufgiebt, und ſteigt auch dieſe Terz regelmäßig zu a, der Octav, hinauf. Die gelegentliche Anwendung ſolcher Vertauſchung der Intervalle, von der ich in voriger Stunde bereits ſprach, verleiht ebenfalls jeder Stimme eine ſchönere Melodie, wovon Sie ſich durch folgende Accorde ſchon überzeugen können:

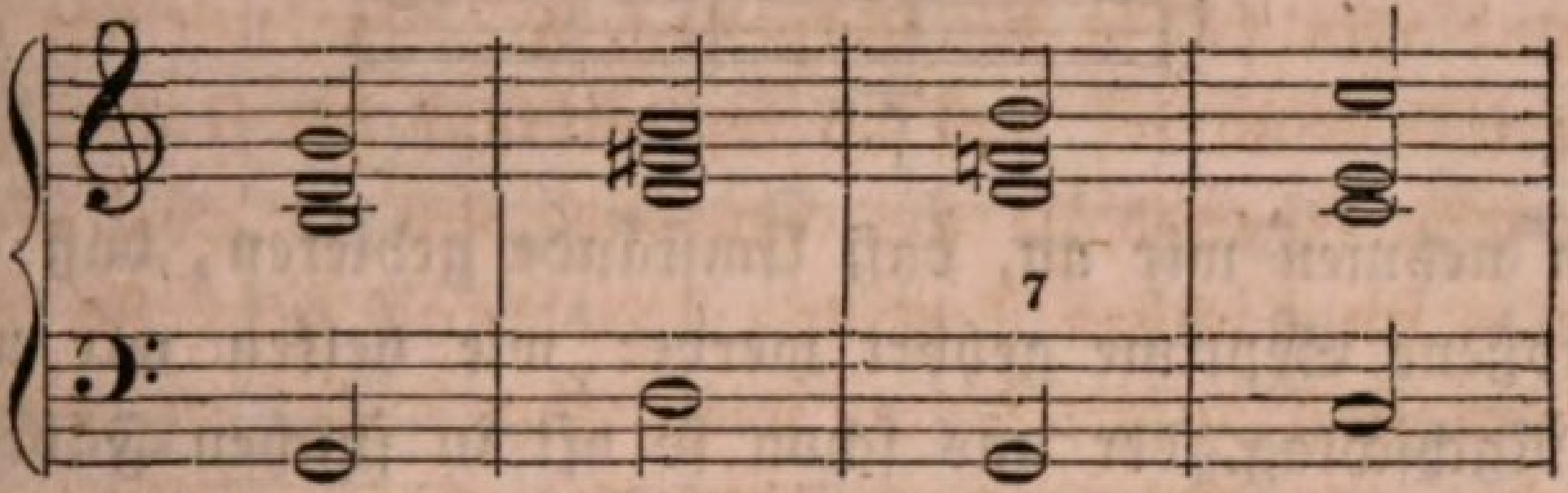


Das Alles iſt Ihnen hoffentlich jetzt völlig klar, und kehren wir daher zurück zu einer Bemerkung, welche ich vorhin nur ſo beiläufig zu machen ſchien, aber dennoch nicht eigentlich beiläufig, ſondern abſichtlich machte. Ich ſagte, es könne Fälle geben, wo ein Accord ein Dominantenaccord iſt, und gleichwohl keine Septime in ſich enthält und enthalten kann. Ein ſolcher Fall tritt jedesmal ein, wenn die Quinte des Accordes in der Melodie liegt, und der folgende Melodienton die Terz ſeines Grundbaſſes iſt:



denn die Septime, führten wir ſie ein, würde in dieſem Falle keine gehörige Auflöſung finden, da die Terz, zu welcher ſie zu dem Zwecke hinab-

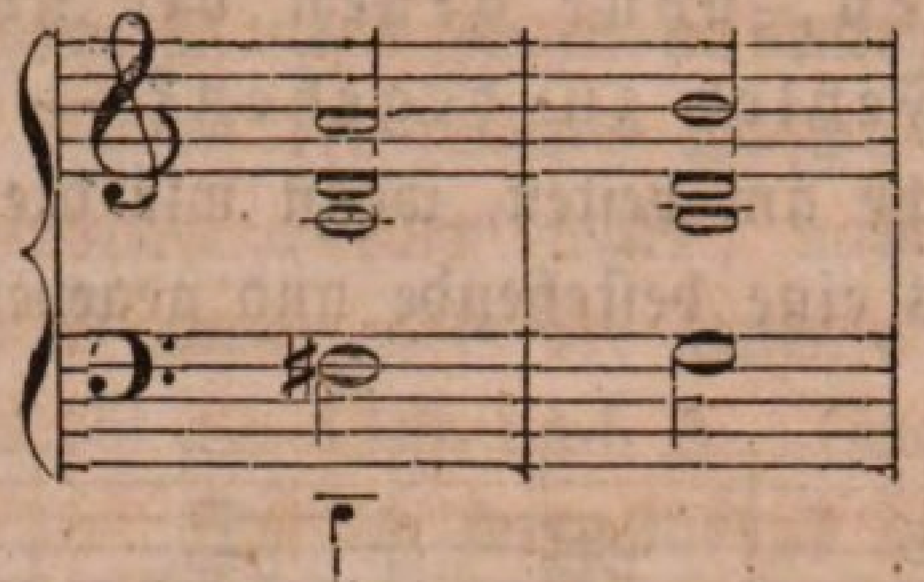
ſteigen muß, in der Melodie, alſo in einer ganz andern Stimme liegt. Wenn nun aber Umſtände vorhanden wären, welche auch in dieſem Falle die Einführung der Septime durchaus nöthig machten: wie hätten wir uns alsdann zu verhalten und wie könnten wir ſolche Einführung möglich machen, ohne gegen die übrigen Regeln des Satzes offenbare Fehler zu begehen? — Wir erklären und verdeutlichen uns die Sache am beſten, wenn wir die vier erſten Töne einer aufſteigenden Leiter als eine beſtehende und gegebene Melodie annehmen:



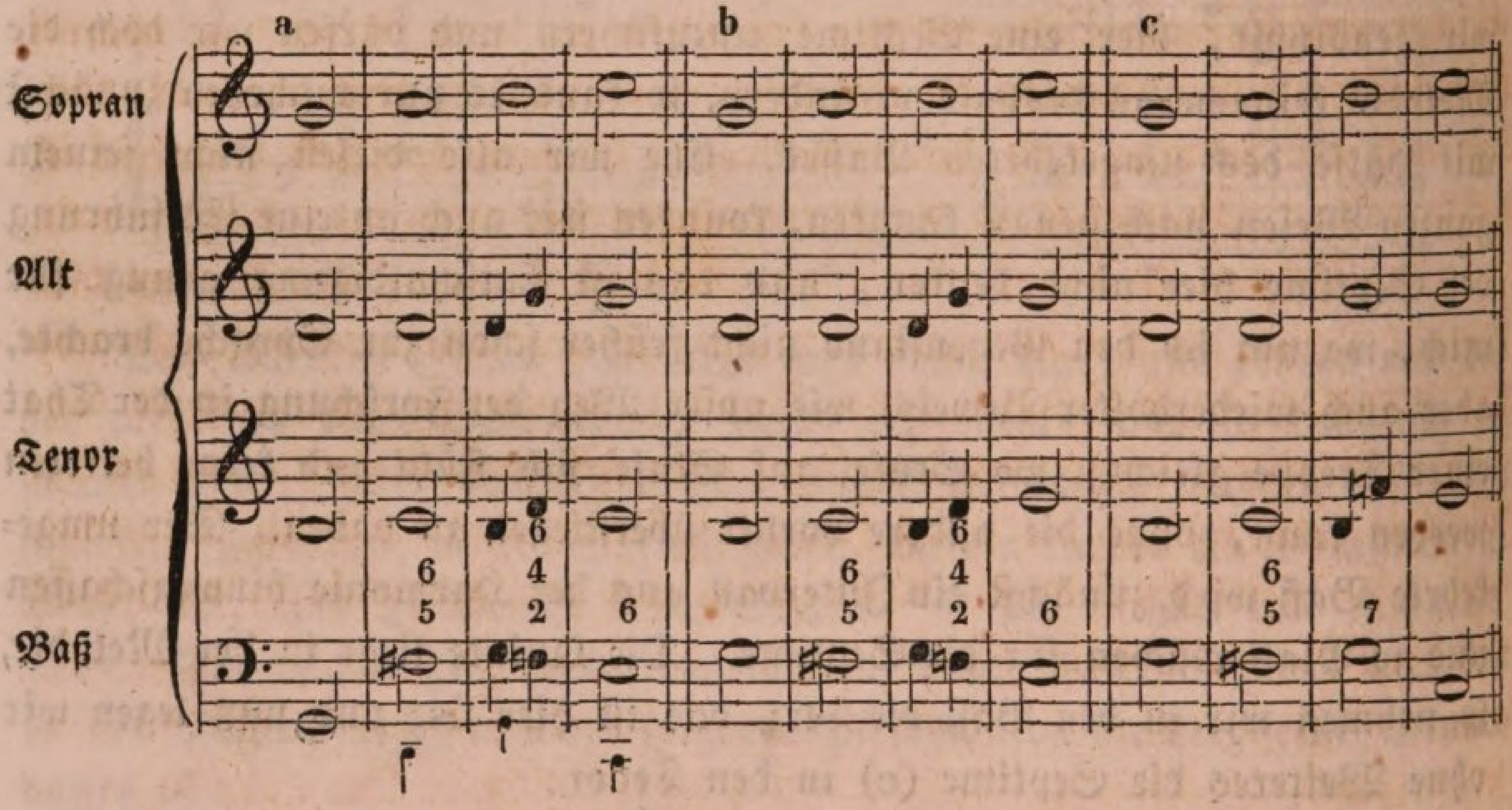
Der zweite Accord iſt ein Dominantenaccord mit der Quinte in der Melodie, denn D iſt die Dominante von G. Soll hier nun durchaus eine Septime eingeführt werden — und die Wirkung, welche ein Septimenaccord hervorbringt, iſt zu wichtig, von zu großer Bedeutung, als daß wir den Gegenſtand ſo ohne Weiteres aufgeben könnten, — alſo ſind wir genöthigt, hier eine Septime einzuführen und dürfen wir doch die Melodie keineswegs deshalb verändern, ſo kann es nur geſchehen zunächſt mit Hülfe des umgekehrten Baſſes. Ehe wir alſo dieſen nicht ſeinem ganzen Weſen nach genau kannten, konnten wir auch an eine Einführung der Septime hier nicht denken, und das iſt Entſchuldigung genug für mich, warum ich den Gegenſtand nicht früher ſchon zur Sprache brachte, aber auch wiederholter Beweis, wie unſer Weg der Forſchung in der That einer Treppe gleicht, wo Stufe auf Stufe ſich ſtützt und keine betreten werden kann, ohne die andere vorher überſtiegen zu haben. Der umgekehrte Baß wird zunächſt ein Intervall aus der Harmonie hinwegſchaffen und ſo Platz machen für die Septime. Die Quinte liegt in der Melodie, ſo nehmen wir in den Baß die Terz, das iſt hier fis; und nun legen wir ohne Weiteres die Septime (c) in den Tenor:

So haben wir den Quintſextenaccord vollkommen vierſtimmig. Da-

mit nun aber die Septime ſich auch gehörig auflöst, alſo zur Terz des folgenden Accordes hinabſteigt, ſind wir genöthigt, die in dieſem Accorde in der Melodie liegende Terz zu verdoppeln und dagegen die ebenfalls in demſelben enthaltene Septime vor der Hand auszulaſſen:

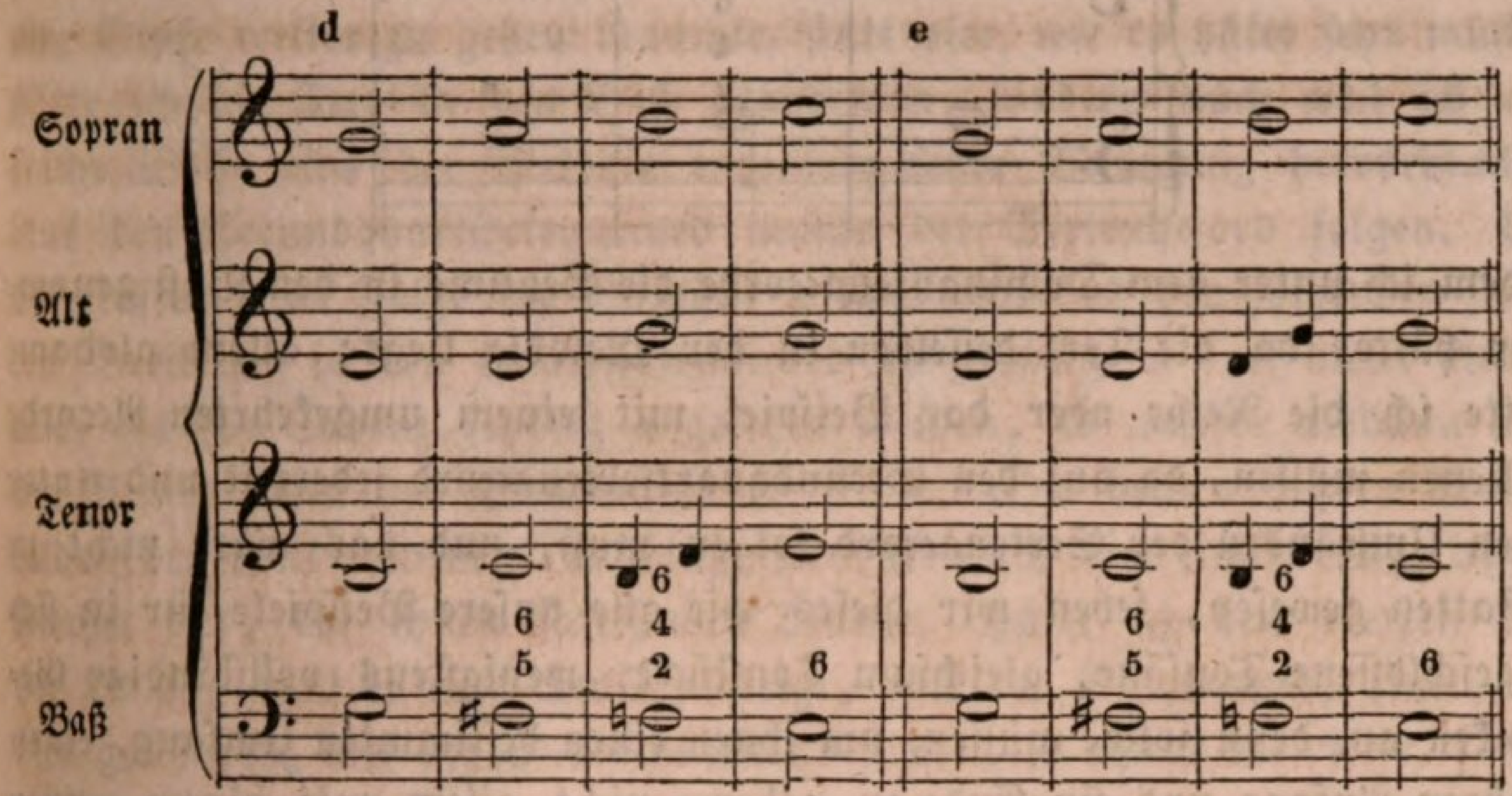


Indeſſen nehmen wir an, daß Umſtände gebieten, daß auch dieſe ſo eben ausgeſtoßene Septime gehört werde: wie helfen wir uns hier? — durch einen Nachſchlag, der uns ſchon ſo oft in ſolchen Fällen weſentliche Dienſte leiſtete, und in welchem nun die verſchiedenen Stimmen ihre Intervalle auf bekannte Weiſe austauſchen. Das kann dann auf die mannigfaltigſte Art und Weiſe geſchehen, und am klarſten ſtelle ich Ihnen dieſelbe wohl dar, wenn ich ſofort Beiſpiele, und zwar im vollkommen vierſtimmigen Satze, dafür herſetze.



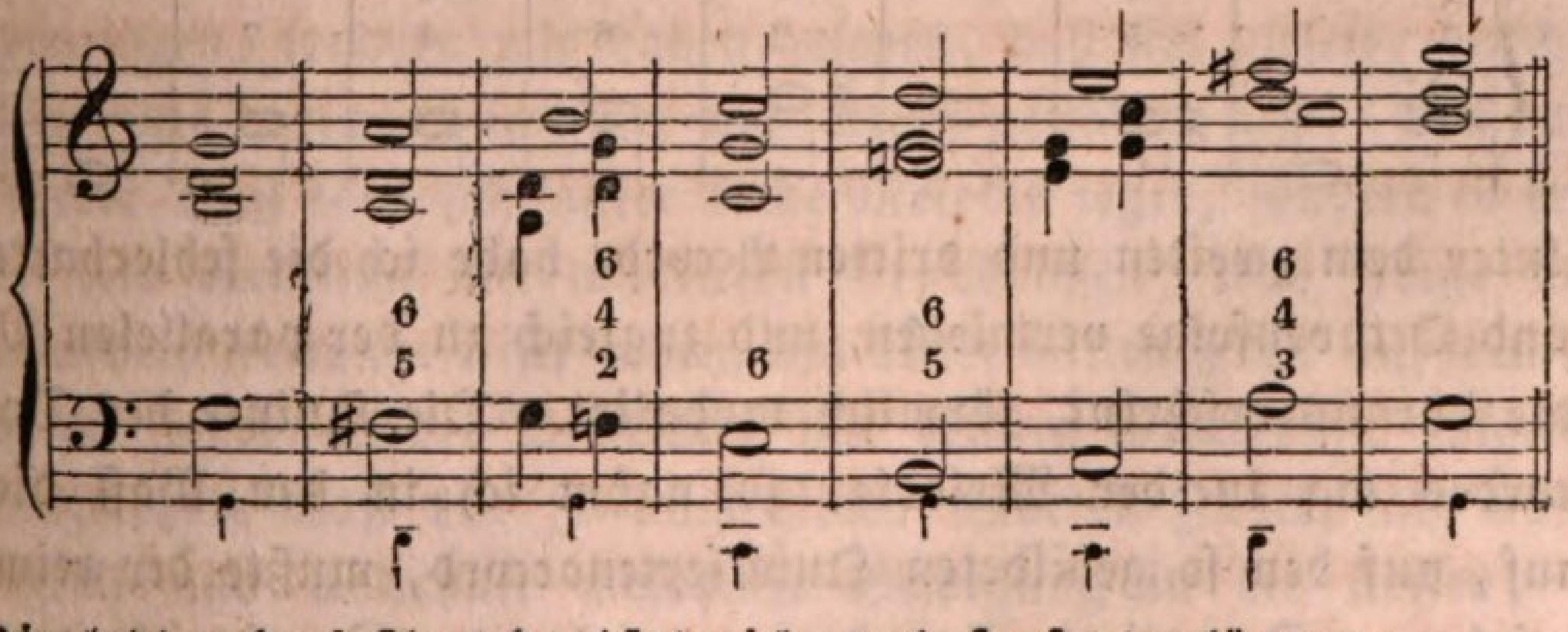
Vergleichen Sie alle drei Sätze: die unter a und b ſind ſich bis auf den Schlußaccord gleich, indem ich im zweiten Satze die Quinte des Dominantenaccordes ſtatt eine Stufe fallen, eine Stufe ſteigen laſſe, was, wie Ihnen bekannt iſt, geſchehen darf. Im Uebrigen ſchlägt unter a und b im dritten Takte der Alt der Quinte die Octave, der Tenor der Terz die Quinte und der Baß dem eigentlichen Grundbaſſe die Septime nach und bildet ſo den Secundquartſeptimenaccord. Jede Stimme ſchreitet gehö-

riger Maaßen fort. Auch auf folgende Weiſe hätten wir den Satz bilden können:

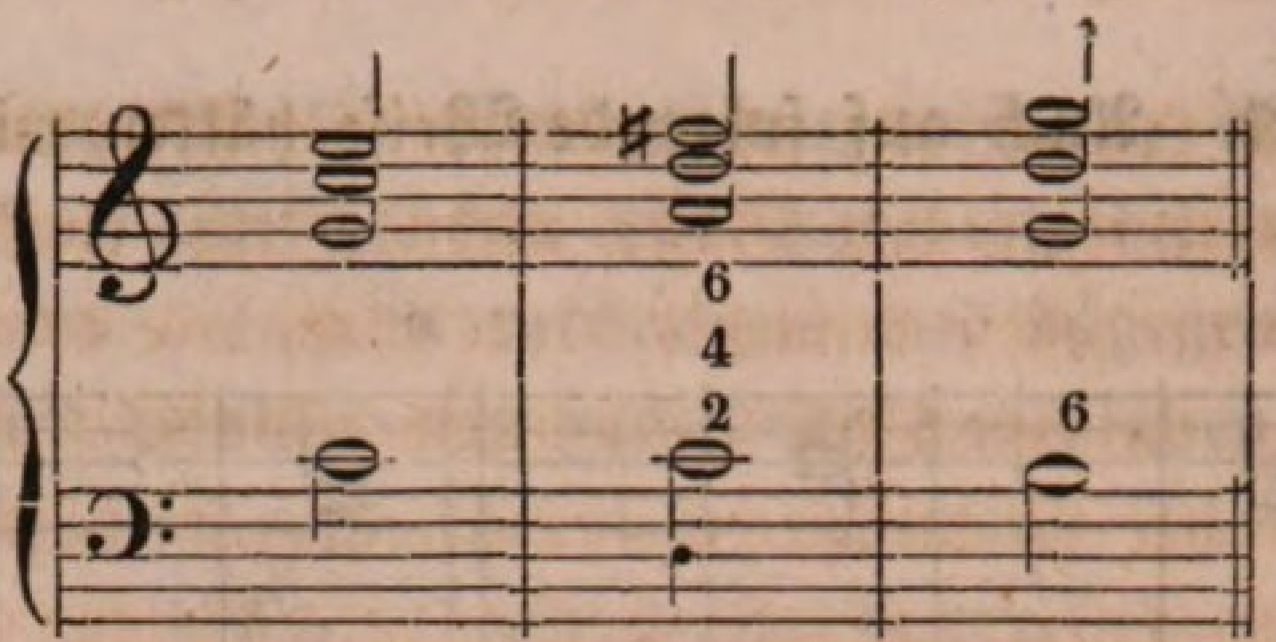


denn wir haben ja früher erfahren, daß recht wohl zwei Septimenaccorde unmittelbar auf einander folgen können, wenn der zweite urſprünglich der Tonicadreiklang des erſten iſt, und dieſes im Grunde auch bleibt, wenn wir uns die abermals hinzugetretene Septime hinwegdenken. In welcher Art Sie die Sätze anſehen, ob unter a, b, c, d oder e, überall finden Sie die Grundlinien der Harmonie als dieſelben, nur durch die Umkehrung der Accorde und die verſchiedene Verwendung der Septime iſt größere Mannigfaltigkeit in die harmoniſchen Tonverwebungen gekommen.

Zur Uebung in der Sache laſſen Sie uns jetzt eine vollſtändige diatoniſche Leiter im Aufwärtsſchreiten ihrer Stufen harmoniſch, und zwar mit umgekehrten Bäſſen (nach den Regeln), ausführen, und auch in denjenigen Dominantenaccorden eine Septime anbringen, deren Quinte in der Melodie liegt und zur Terz des folgenden Dreiklangs aufſteigt, in welchen aus eben dieſem Grunde wir früher keine Septime gebrauchten, auch nicht als zu gebrauchen möglich erkannten:

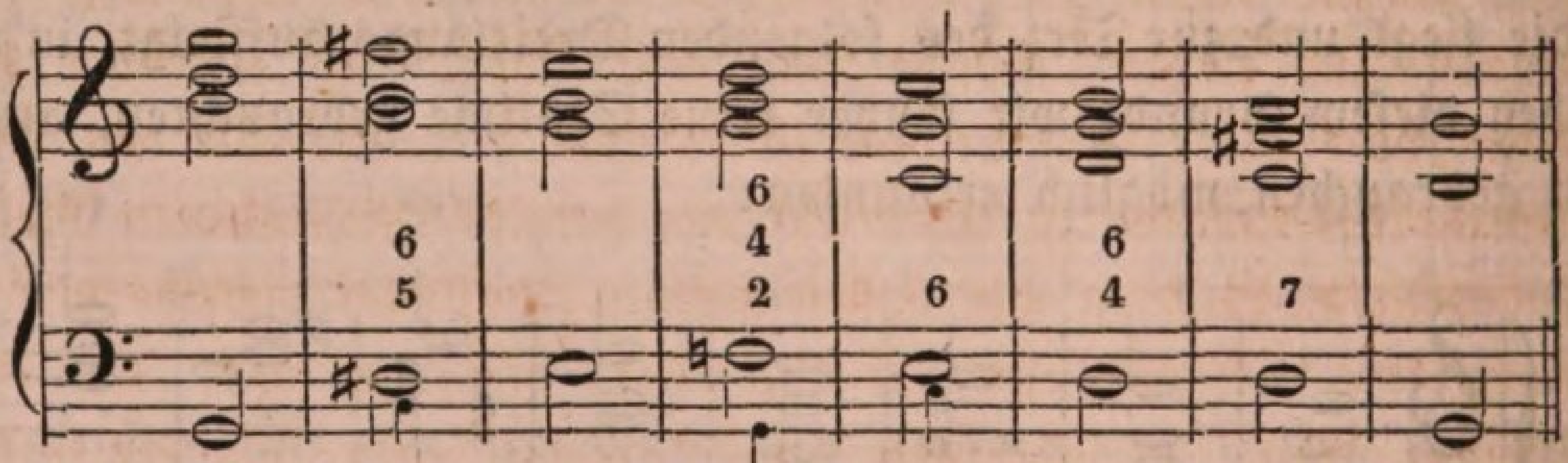


Die letzten drei Accorde hätte ich auch ſo ſetzen können:



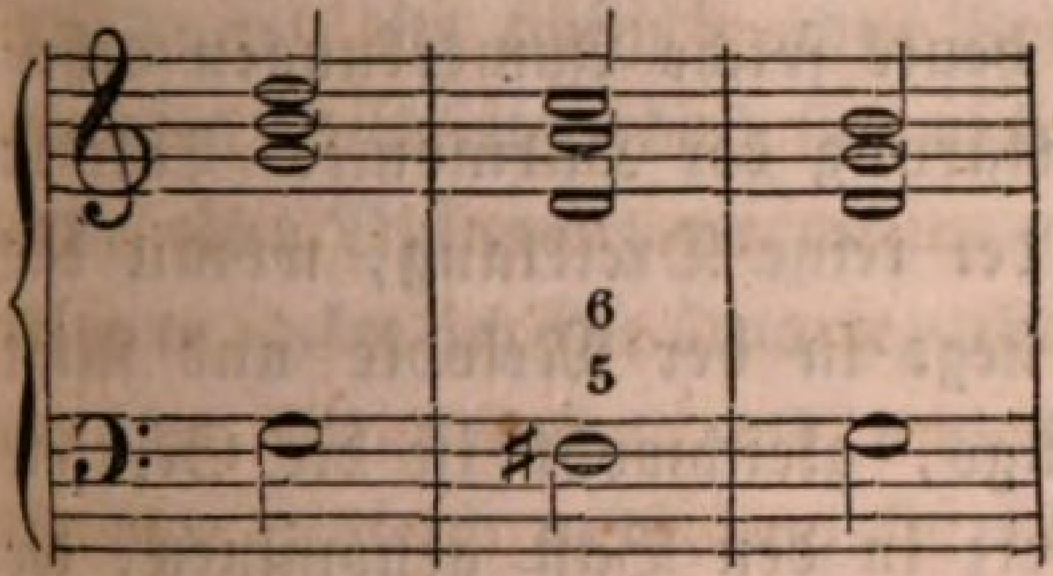
indem ich unter dem Dominantenaccorde die Septime in den Baß genommen hätte, da die Terz deſſelben in der Melodie liegt; allein alsdann hätte ich die Reihe oder das Beiſpiel mit einem umgekehrten Accorde ſchließen müſſen, da auf den Secundquartſextenaccord jederzeit und unter allen Umſtänden der Sextenaccord folgen muß, und das wäre nicht zu geſtatten geweſen, ſehen wir dieſes wie alle unſere Beiſpiele für in ſich abgeſchloſſene Tonſätze, gleichſam Tonſtücke, wenigſtens vollſtändige Gedanken an, denn ſolche müſſen, um ihnen einen beſtimmten Umfang, einen wahren Anfang und ein Ende zu geben, nicht allein mit einem reinen Dreiklange auf dem Grundbaſſe anfangen, ſondern auch ſchließen, ſonſt ſind ſie nichts Vollſtändiges. Sie dürfen dieſen Satz als Regel annehmen. Jede Compoſition, bildet ſie ein abgerundetes Ganze, ſchließt wie ſie angefangen hat, und umgekehrt, nämlich mit dem Dreiklange auf der Tonica, und damit wir dieſen Schluß vollkommen in uns verſpüren, exiſtirt ja auch die Cadenz, die hier, wenn Modulationen vorausgegangen ſind, ſtets ihre Anwendung findet. Die fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge, welche bei einer harmoniſirten diatoniſchen Tonleiter zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Tone ſtattfindet, hat ſich hier durch Benützung des umgekehrten Baſſes gleichſam von ſelbſt vermieden.

Auch eine abſteigende diatoniſche Leiter auf gleiche Weiſe harmoniſiren, wird von großem Nutzen für uns ſeyn:

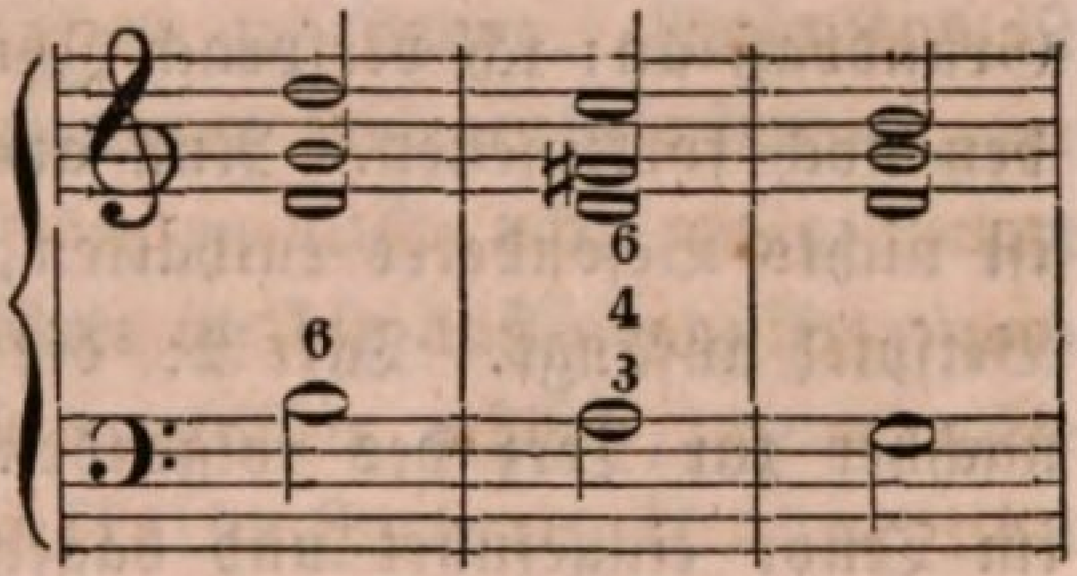


Unter dem zweiten und dritten Accorde habe ich die fehlerhafte Quinten- und Octavenfolge vermieden, und zugleich zu der parallelen Molltonart, die daraus erſcheint, förmlich modulirt. Die Quinte des Dominantenaccordes lag in der Melodie, ſo nahm ich in den Baß die Terz. Hierauf, auf den ſo gebildeten Quintſextenaccord, mußte der reine Dreiklang folgen. Der vierte Accord war wieder der Dominantenaccord des

folgenden, und die Quinte lag abermals in der Melodie; ich nahm dieſes Mal aber die Septime in den Baß, nicht allein weil ich alsdann nur eine Stufe weiter zu gehen brauchte, ſtatt vier, wie es hätte ſeyn müſſen, hätte ich die Terz in den Baß genommen, ſondern auch weil ich auf ſolche Weiſe eine der Melodie entgegengeſetzte Bewegung hervorbrachte. Auf den Secundquartſextenaccord mußte der Sextenaccord folgen. Um der ſtufenweiſen Folge der Baßtöne willen kehrte ich den folgenden ſechsten Dreiklang in den Quartſextenaccord um; übrigens darf dieſer Accord auch als zur Cadenz gehörig angeſehen werden, in welcher alsdann aber der Accord über der Subdominante fehlte. Die beiden letzten Accorde bilden den vollkommenen Tonſchluß, weshalb auch keine Umkehrung, irgend welcher Art, bei ihnen ſtattfinden konnte. Hätte ich den vierten Ton der Leiter, weil er eine Stufe abſteigt, mit der Dominante, ſtatt, wie hier geſchehen, mit der Subdominante, begleitet, ſo würde der vierte, fünfte und ſechste Accord folgendermaßen gelautet haben:

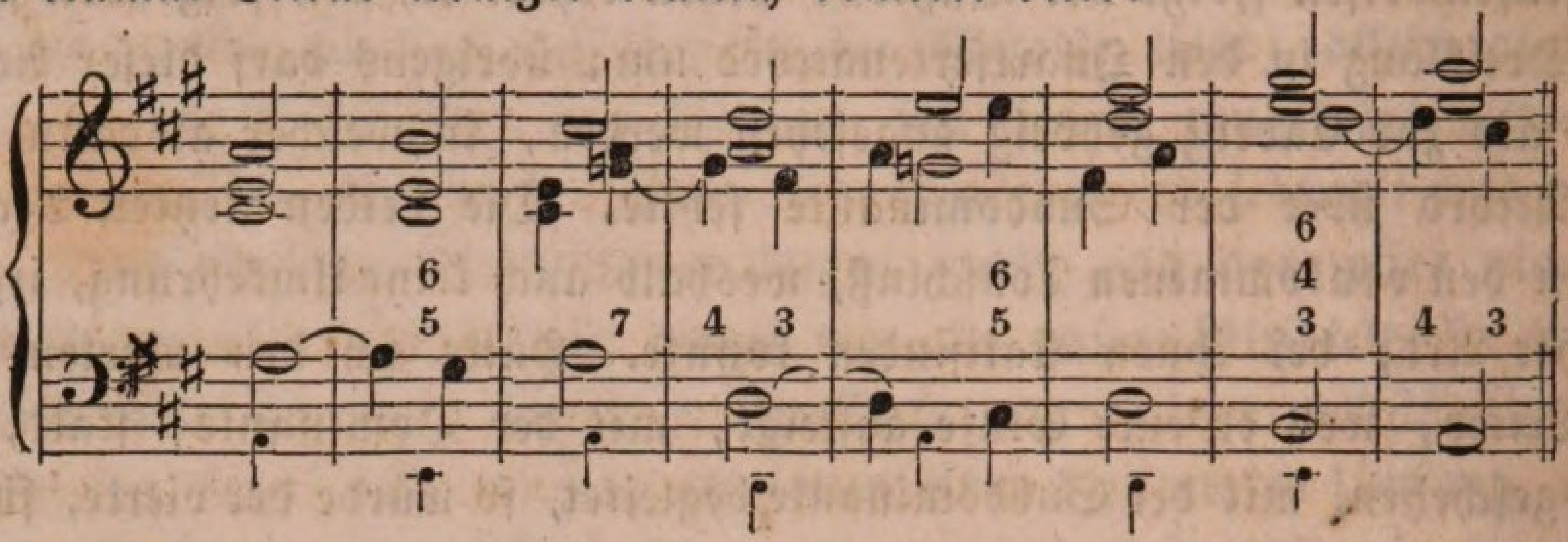


oder



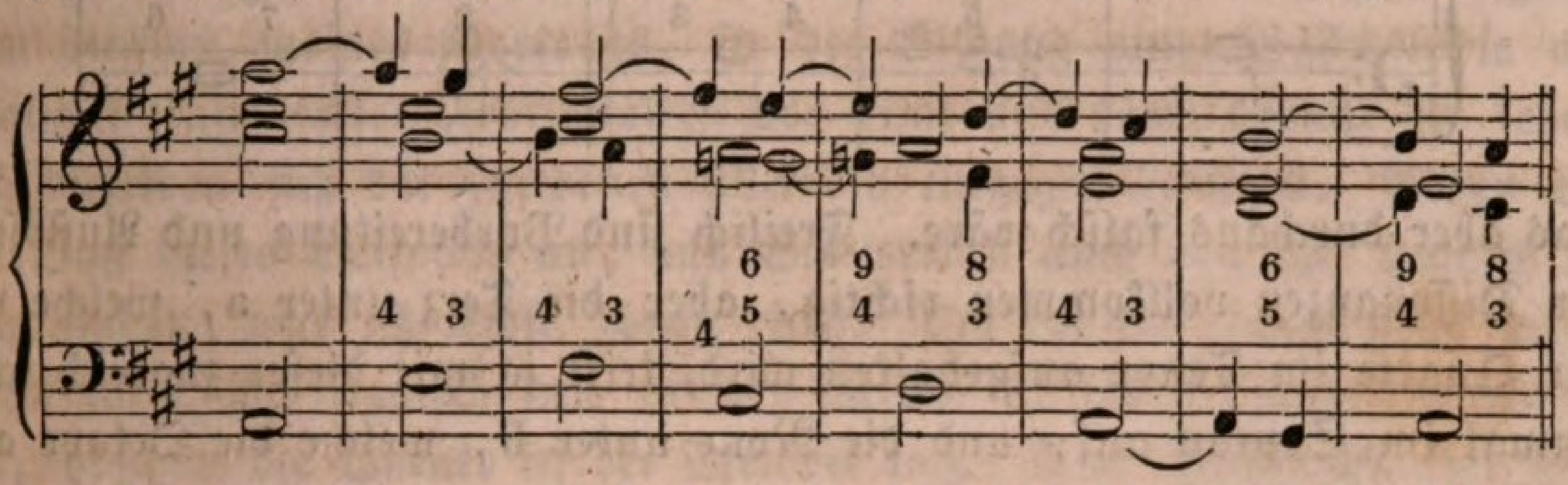
Damit werden Sie auch der Regeln über die Auswahl der Intervalle aus der Harmonie zu einem umgekehrten Baſſe inne ſeyn, und nun zu einer gegebenen Melodie auch eine andere im Baſſe zu bilden verſtehen, zwiſchen welchen beiden dann die Melodien des Alts und Tenors, oder überhaupt der Mittelſtimmen, ſich wie von ſelbſt gleichſam formen oder machen, indem deren Fortſchreitungen unmittelbar abhängen von den Richtungen und Lagen, welche Baß und Sopran zu einander nehmen. Und nicht blos eine Baßmelodie iſt es etwa, welche Sie mit Hülfe der Umkehrung der Accorde zu einer anderen bereits vorhandenen Melodie zu ſetzen vermögen, ſondern wir haben geſehen, daß ſich dieſelbe durch ſolche Mittel auf die verſchiedenſte Art und Weiſe geſtalten läßt. Ein durchaus umgekehrter Baß läßt ſich unter keine Melodie legen, ſondern es erſcheint derſelbe ſtets vermiſcht mit wirklichen Grundbäſſen, was Folge mancher Stimmenfortſchreitungen iſt, indem um dieſer willen z. B. auf den Quintſextenaccord jedesmal der Dreiklang mit ſeinem Grundbaſſe folgen muß. Der umgekehrte Baß hat ja auch keinen anderen Zweck, als nur mehr Gefälligkeit und wahrhaft melodiöſe Bewegung in die ſteifen, weiten Schritte des eigentlichen Baſſes, welcher der Grundbaß iſt, zu bringen.

Sehen Sie es als eine Art Prüfung an, ob Sie mich in allen Dingen genau und vollkommen verſtanden haben, wenn ich jetzt eine aufſteigende diatoniſche Leiter mit umgekehrten Bäſſen u. ſ. w. harmoniſire, und von Ihnen dann mir die Analyſe eines jeden Taktes erbitte. Glaube ich auch, mich immer möglichſt klar und beſtimmt genug auszudrücken, ſo ſind doch der Sachen, welche wir in's Auge zu faſſen haben, zu viele, als daß nicht leicht einmal Etwas weniger deutlich bemerkt bliebe —

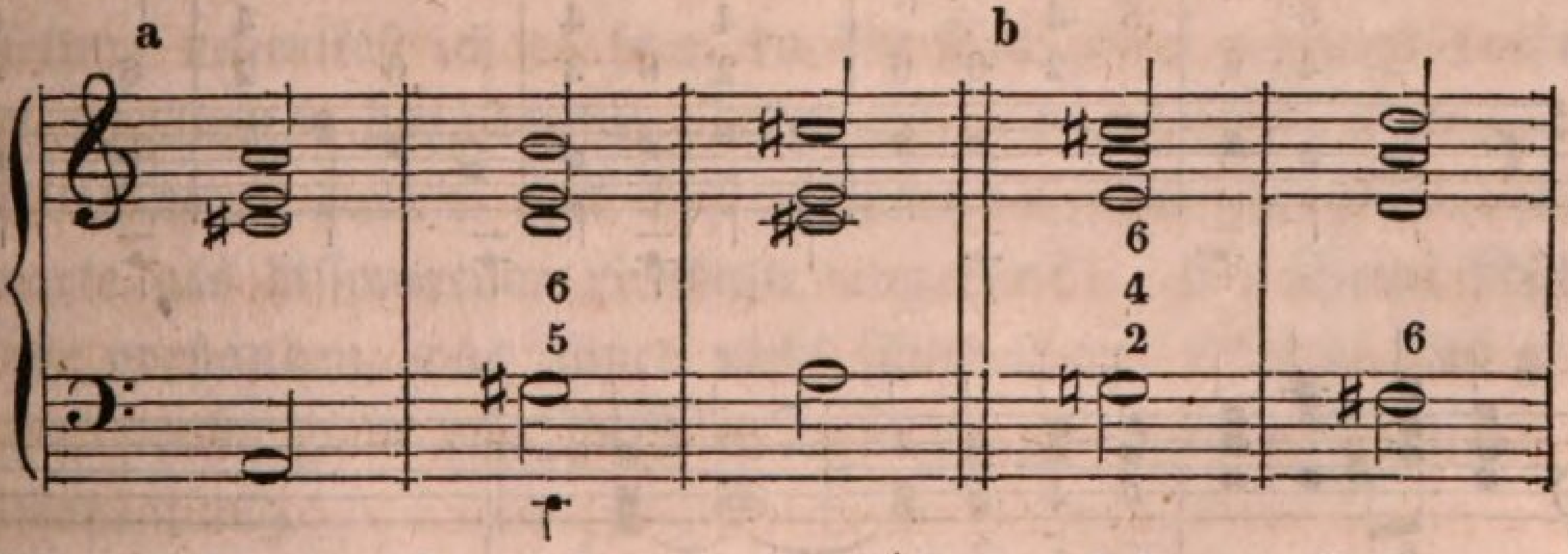


Die kleinen Noten unten in der Baßzeile deuten den eigentlichen Grundbaß an: ich verſprach Ihnen, für heute ſolche Anmerkungen deſſelben noch fortzuſetzen. Nun aber die Erklärung der Harmonie. Takt 1: iſt nichts Beſonderes enthalten, es iſt der reine Dreiklang, womit das Beiſpiel anfängt. Takt 2: die Quinte liegt in der Melodie und ſteigt nachher zur Terz des folgenden Dreiklangs, gleichwohl iſt die Septime im Tenor eingeführt und dagegen die Terz in den Baß genommen, die aber hier aufgehalten wird durch die diſſonirende Quarte, welche im vorigen Takte ebendaſelbſt Octav war. Takt 3: die erſte Lage des Accordes iſt hervorgerufen worden durch die Septime im Tenor des vorhergehenden Accordes, worauf hier die Terz verdoppelt werden mußte; um aber ſogleich auch wieder förmlich zu moduliren und deshalb die Septime hören zu laſſen, ſchlagen Alt und Tenor die Octave und Septime nach. Takt 4: die Quarte iſt im Tenor als Diſſonanz vor der Terz eingeführt, und erſcheint vorbereitet vorher in der Septime; wäre dieſe nicht vorhanden oder auch nur in einer anderen Stimme, vielleicht im Baſſe, geweſen, ſo hätte hier keine Diſſonanz ſeyn können. Takt 5 und 6: hier findet daſſelbe Verhältniß ſtatt, wie in Takt 2 und 3, nur daß der Alt über demſelben Baſſe von der Octav noch einmal zur Quinte übergeht, und dadurch die Mittelſtimmen des folgenden Accordes auch eine andere Lage bekommen. Takt 7: die Quinte des Dominantenaccordes wird in den Baß genommen, weil die Terz in der Melodie war, und die Septime nicht genommen werden konnte, weil ſonſt das Beiſpiel mit einem umgekehrten Accorde geſchloſſen worden wäre. Takt 8: reiner Dreiklang, in welchem die Terz nur aufgehalten wird durch die diſſonirende Quinte, die im vorigen

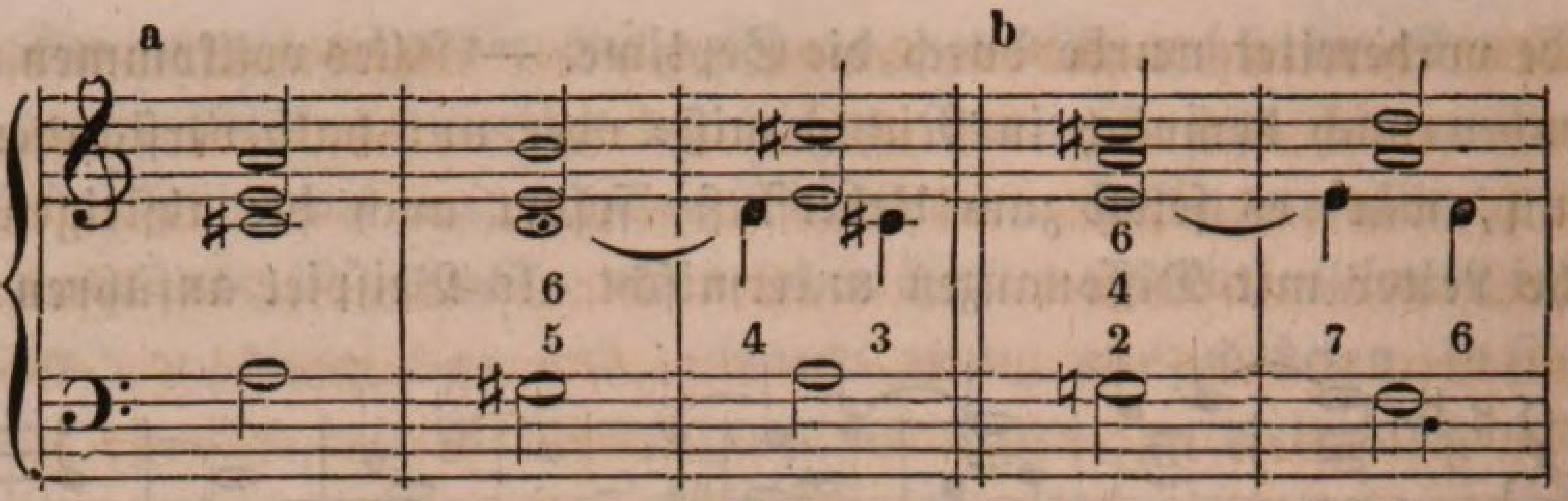
Accorde vorbereitet wurde durch die Septime. — Alles vollkommen richtig; Sie haben mich demnach in Nichts miß- oder nur halb verſtanden, und ich kann, wär' es ſelbſt zum Ueberfluß, ſofort auch die abſteigende diatoniſche Leiter mit Diſſonanzen untermiſcht als Beiſpiel anführen:



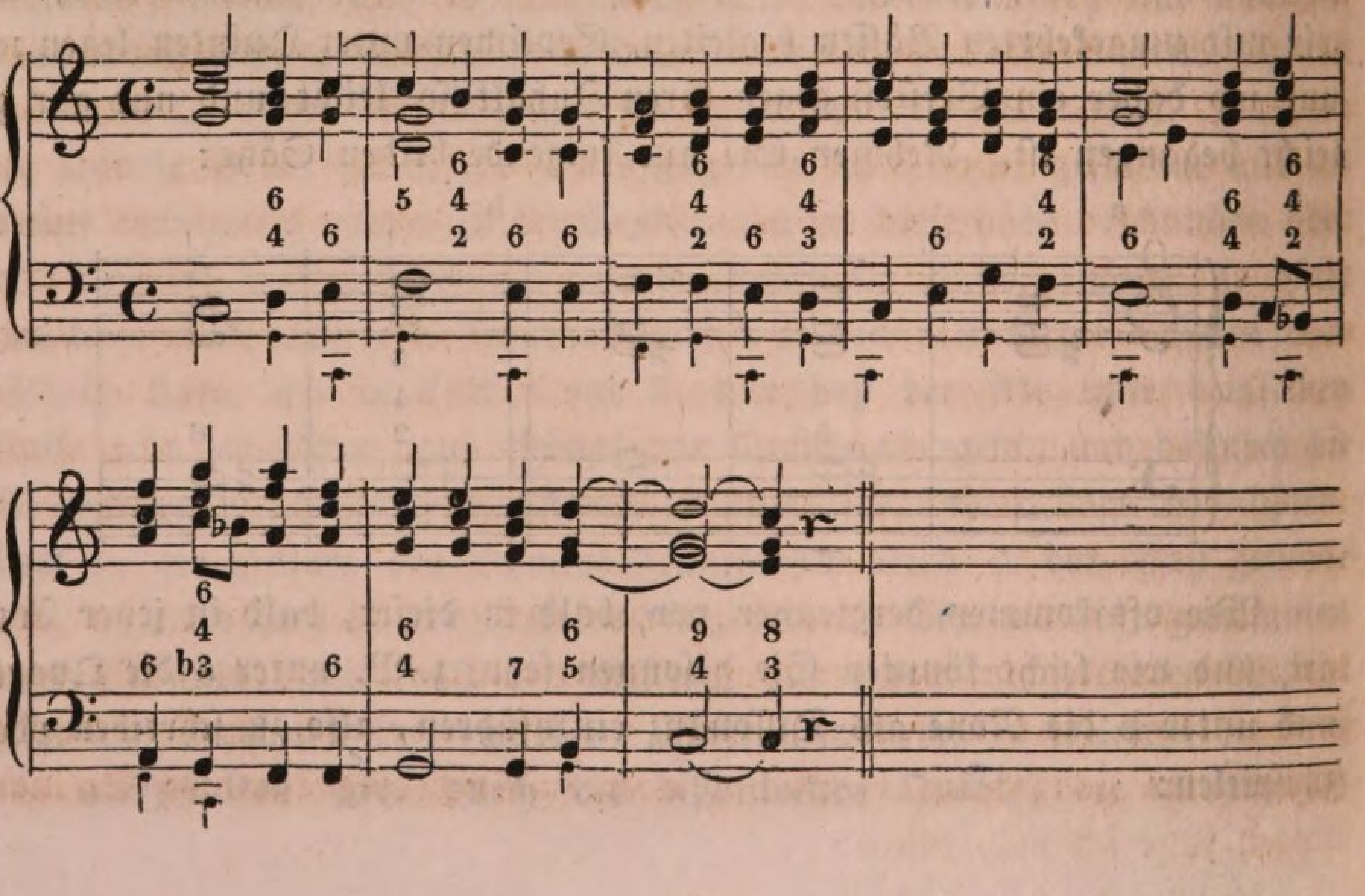
Unter dem zweiten und dritten Accorde habe ich auf die gewöhnliche Weiſe die Quinten- und Octavenfolge vermieden, aber ohne nach dem parallelen Molldreiklange, der dadurch entſteht, eigentlich zu moduliren, alſo ohne ihm den Dominantenaccord vorauszuſchicken. Ich unterließ dies, um die Quarte als diſſonirenden Vorhalt einführen zu können. Auffallend iſt an dem Beiſpiele, daß ſich nicht ein einzigesmal Gelegenheit darbot, im Alte eine Diſſonanz anzubringen. Im ſiebenten Takte hätte es geſchehen können, nämlich die Quarte, aber dann hätte ich die auflöſende Terz auch in den Alt nehmen und aus dem Baſſe weglaſſen müſſen, denn wäre ſie hier zugleich geblieben, ſo wäre ja *daſſelbe Intervall, das von der Diſſonanz aufgehalten wird, zu gleicher Zeit mit dieſer in einer anderen Stimme erſchienen, und das darf nicht* ſeyn. Dieſe Regel liegt freilich ſchon lange hinter uns, aber ich kann ſie Ihnen nicht oft genug wiederholen und einprägen, zumal jetzt, wo wir mit umgekehrten Bäſſen begleiten, Septimen unter Quinten legen ꝛc., und wo daher ein Verſtoß gegen ihren Inhalt ſo leicht und nur gar zu leicht begangen iſt. Nehmen Sie nur folgende beiden Sätze:



Wie oft kommen dergleichen vor, bald in dieſer, bald in jener Tonart, und wie leicht könnten Sie geſonnen ſeyn, z. B. unter a die Quarte und unter b die None als Diſſonanz einzuführen, alſo zu ſchreiben oder zu ſpielen:



was aber durchaus falſch wäre. Freilich ſind Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanzen vollkommen richtig, aber die Terz unter a, welche von der Quarte im Tenor aufgehalten wird, tritt ja mit dieſer zugleich ſchon einmal im Sopran auf, und die None unter b, welche die Octave aufhält, wird ja im Sopran ſchon mit einer Octave begleitet; und das darf, wie jene Regel ſagt, die ſchlechterdings keine Ausnahme leidet, nicht ſeyn. Vorhalt und Auflöſungsintervall dürfen nicht zuſammentreffen, ſondern nur nach einander erſcheinen. Erſteres wäre nun aber auch der Fall geweſen, hätte ich, wie vorhin bemerkt, im ſiebenten Takte des obigen Beiſpiels die Quarte im Alt als Diſſonanz eingeführt, und den Baß nicht verändert. Sie machen mich auf den fünften Takt deſſelben aufmerkſam, und ſagen, hier habe ich die Octav d durch die None e aufgehalten, während doch im Baſſe auch D erklinge. Wohl, dieſes D im Baſſe iſt aber Grundbaß, das Fundament der Harmonie, nicht dieſe ſelbſt. Wäre das D ein aus der Harmonie genommener oder ein umgekehrter Baß, oder wäre es in einer anderen Stimme der Harmonie, alſo im Alt oder Tenor, enthalten, dann wäre der Satz allerdings falſch, indeſſen in ſeiner jetzigen Geſtalt nicht.

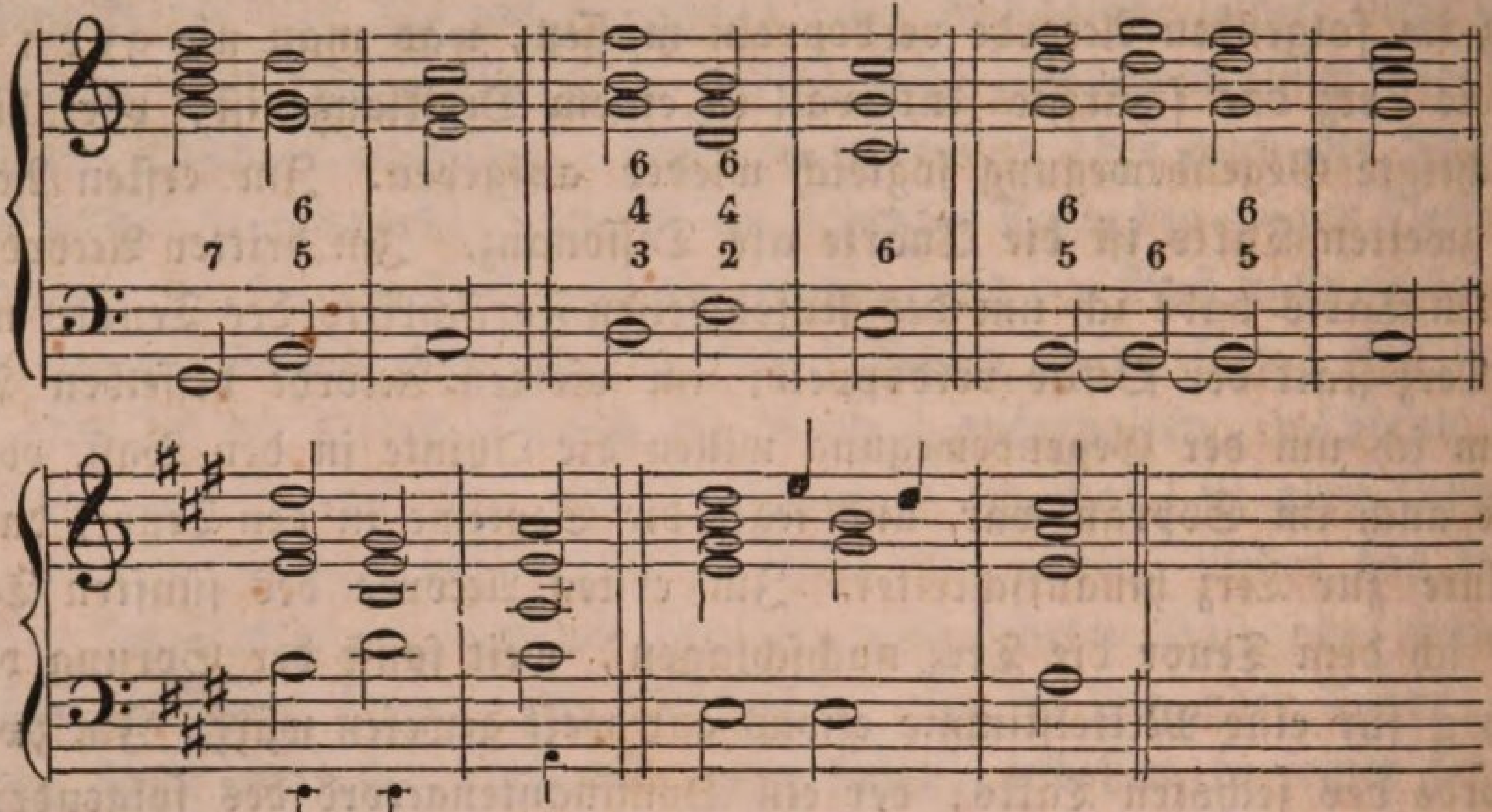


Außer den gewöhnlichen Regeln über die Umkehrung und die Auswahl der Intervalle aus der Harmonie zur Bildung einer Baßmelodie enthält dies Beiſpiel auch Fälle für alles Uebrige, was wir in der heutigen Lection gelernt haben. Vor allen Dingen empfahl ich Ihnen gleich beim Beginn meines Vortrags, in der Bildung einer Baßmelodie auf möglichſt ſtufenweiſes Fortſchreiten der Töne und dann darauf zu ſehen, daß dieſelben ſich der gegebenen Melodie entgegen bewegen. Sehen Sie den Baß dieſes Beiſpiels an, und Sie werden auch von mir treulich befolgt finden, was ich ſelbſt Ihnen rieth. Um der Gegenbewegung willen kehrte ich z. B. ſogleich den zweiten Accord in einen Quartſextenaccord um, obſchon die Quinte in der Melodie lag. Nun mußte ich aber auch die Septime, die möglich war, weglaſſen, ſonſt hätte ich entweder die Terz im folgenden Accorde verdoppeln müſſen, was man nie gern thut, da die Terz das ſchärfſte Intervall in einem Dreiklange iſt, oder die beabſichtigte Gegenbewegung ſogleich wieder aufgeben. Im erſten Accorde des zweiten Takts iſt die Quarte als Diſſonanz. Im dritten Accorde des dritten Takts habe ich um des ſtufenweiſen Fortſchritts des Tenors willen die Terz ſtatt der Octav verdoppelt; im vierten Accorde deſſelben Takts nahm ich um der Gegenbewegung willen die Quinte in den Baß, obſchon dieſe auch im Sopran war, und legte die Septime in den Tenor, da jene Quinte zur Terz hinaufſchreitet. Im erſten Accorde des fünften Taktes ließ ich dem Tenor die Terz nachſchlagen, weil ſonſt der Sprung von c nach g für eine Mittelſtimme etwas gar weit geweſen wäre. Im zweiten Accorde des ſechsten Takts, der ein Dominantenaccord des folgenden iſt, liegt die Quinte in der Melodie und ſchreitet zur Terz auf; ich gebe daher die beabſichtigte Septime dem Tenor und verdoppele im folgenden Accorde die Terz. Daſſelbe hätte ich auch im letzten Accorde des zweiten Takts, und im zweiten Accorde des fünften Takts thun können, aber zur Abwechſelung unterließ ich es hier, da der Fall ſchon zweimal vorkommt. Vom letzten Accorde des ſechsten Takts an folgt die gewöhnliche Cadenz, und im vorletzten Accorde ſind auf vollkommen geſetzmäßige Weiſe None und Quarte als diſſonirende Vorhalte angebracht. So ſcheint Nichts in dem Satze vorhanden, was Ihnen nicht ſchon längſt bekannt und geläufig wäre; gleichwohl giebt das Beiſpiel auch zu zwei neuen Lehren ſchickliche Veranlaſſung.

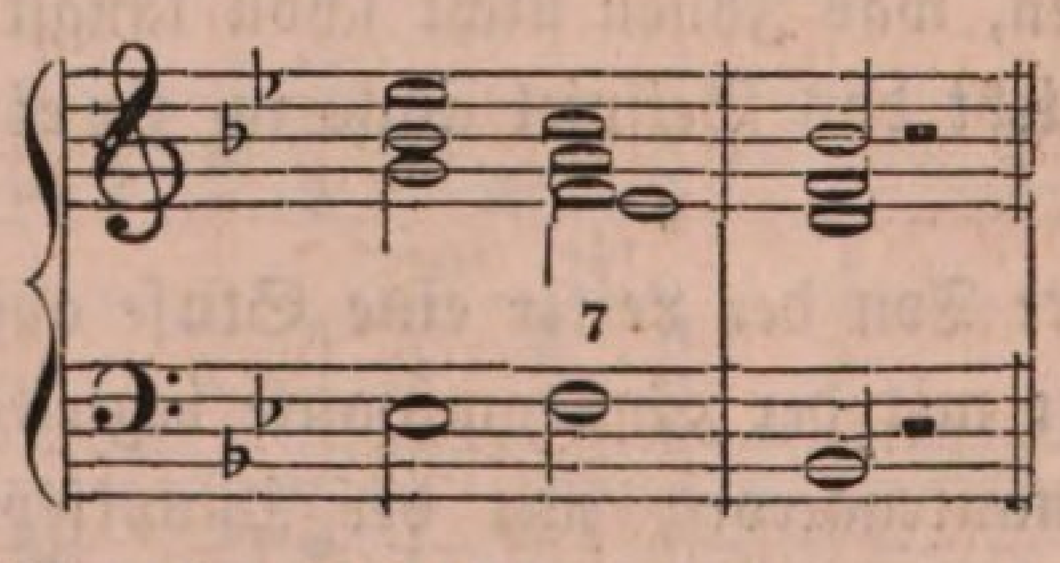
Wenn der vierte Ton der Leiter eine Stufe abſteigt, ſo darf er mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante begleitet werden, und dann entſteht der Dominantenaccord mit der Hauptſeptime. Auch das iſt Ihnen eine ganz bekannte Sache; aber in Folge der heutigen Betrachtungen füge ich noch hinzu:

daß dieſer vierte Ton, auch wenn er nicht gerade eine Stufe fällt, mit der Dominante begleitet werden kann, ſobald er nur vor ſeiner Auflöſung und unmittelbar zu einem Intervalle ſeines Accords fortſchreitet, unter dem ſich dann ebenfalls derſelbe Dominantenaccord bilden läßt.

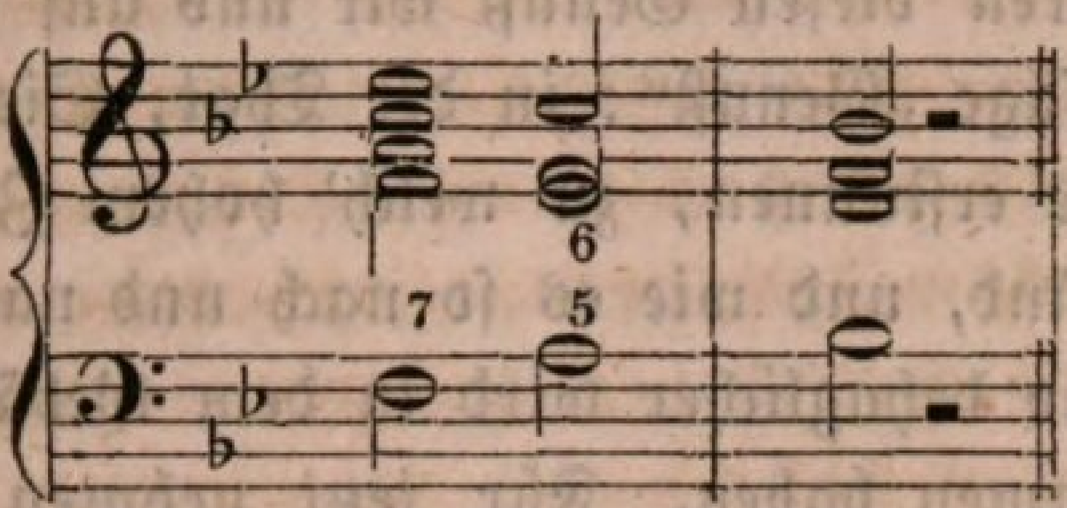
Wenn alſo z. B. in einem Tonſtücke oder einer Melodie aus C-Dur der Ton f zu d, h oder g (denn dieſes ſind die Intervalle ſeines Accords, wenn er in dem Falle mit der Dominante begleitet wird) unmittelbar fortſchreitet, und nach dieſen der gehörig auflöſende Tonicadreiklang folgt, ſo können wir unter ihm recht wohl einen Dominantenaccord bilden, obſchon er für ſich nicht eine Stufe fällt:



Es iſt dieſe Freiheit eine Folge jener Lehre von der Austauſchung der Stimmen, und daß zwei Dominantenaccorde unmittelbar auf einander folgen dürfen, oder daß der Zeitwerth einer urſprünglichen Harmonie getheilt, und in jedem Theile derſelben dieſe Harmonie in einer anderen Lage des Accordes angewendet werden kann. Wenn am Schluſſe einer Melodie aus B-Dur z. B. die Töne es, c, b vorkommen, und wir wollen den ſchließenden Dominantenaccord recht geltend machen, was für den Zweck des Schluſſes oft von vortrefflicher Wirkung iſt, ſo brauchen wir nicht zu ſetzen:



ſondern können ſchreiben oder ſpielen:

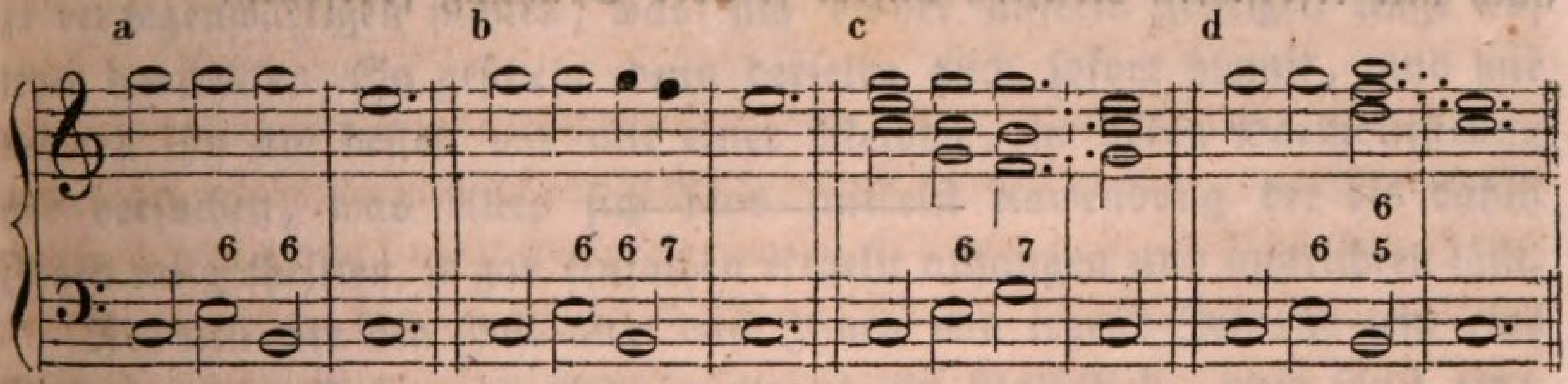


weil es, der vierte Ton der Leiter von B, zu einem Intervall ſeines Accordes in dieſem Falle fortſchreitet und hierauf die richtige Auflöſung des Dominantſeptimenaccordes erfolgt, der gleichſam den ganzen vorletzten Takt hat einnehmen ſollen.

Die zweite Lehre iſt: wird der fünfte Ton der Leiter, in welcher die Melodie ſteht, von der Dominante als Grundbaß begleitet, wenn er unmittelbar darauf zur Terz der folgenden Tonica fortſchreitet, wie bei a der folgenden Notenzeile, und will man dann über dieſer Dominante auch die Septime hören laſſen,

> so kann dieſelbe nur in den Sopran zu liegen kommen, wie unter b des Beiſpiels,

denn wollten wir dieſelbe in irgend eine andere Stimme legen, ſo würden daraus entweder verborgene Octaven zwiſchen Sopran und Tenor entſtehen, wie unter c des Beiſpiels, oder brächte es ein Zuſammentreffen des Soprans und Alts im Einklange der ſcharfen Terz hervor, wie unter d des Beiſpiels:



Dadurch, daß wir die Septime in den Sopran legen, wie unter b, iſt auch die Melodie durchaus nicht weſentlich verändert, ſondern es wird der Fall einer Terze ſogar noch bedeutend gemildert und erleichtert, gleichſam leitermäßig vermittelt.

Hiermit nun ſind wir, wie am Schluſſe der fünften Lection, wiederum zu einem bedeutenden Ruhepunkte unſerer Wanderung gekommen, auf welchem es nicht allein der Mühe werth, ſondern auch von großem Nutzen für unſere ferneren Schritte und Forſchungen ſeyn wird, wenn wir noch einmal aufmerkſam und prüfend auf alles Das zurückſchauen, was uns auf dem langen und weiten, aber gewiß nicht gar mühevollen Wege be-

gegnete. Indeß ſparen dieſen Genuß wir uns auf bis zur nächſten Zuſammenkunft. Ich ſage „Genuß“: in der That, Sie müſſen und werden bei ſolchem Rückblicke erſtaunen, zu welch' hohem Ziele unſers Strebens wir bereits gelangt ſind, und wie es ſo nach und nach immer wöhnlicher, bequemer, ſicherer und behaglicher wird in dem Gebäude, das wir aufzurichten uns vorgenommen haben. Für jetzt nehmen Sie zu ihren häuslichen Uebungen alle unſere früheren Beiſpiele vor; todten Gerippen gleich werden ſie Ihnen vorkommen, aber geben Sie ihnen Leben und Bewegung, wie Sie es nunmehr vermögen; geben Sie ihnen Fleiſch und Blut, wie der Stoff dazu bereits in Ihren Händen iſt; geben Sie ihnen ſolches auch in verſchiedener Weiſe, daß die Geſtalten ſich ändern, und erquickende Mannigfaltigkeit in die Welt der Töne kommt, die vor nicht gar langer Zeit noch in ſo ſteifen, kalten Accorden vor Ihnen lag. Nehmen Sie Melodien, ſetzen mit Hülfe der Umkehrung der Accorde nicht blos einen, ſondern zwei, drei, vier verſchiedene Bäſſe darunter, und laſſen auch dieſe Bäſſe ſelbſt wie in Wellen und Wogen ſich fortbewegen und eine Art annehmlicher Gegenmelodie bilden. Moduliren Sie ferner, verbinden die Accorde durch Diſſonanzen, daß, Ton von Ton gedrängt, wie ein unzertrennlicher Strom gleichſam Alles dahinfließt. Woran in nächſter Stunde ich Sie zu erinnern und zu mahnen habe, liegt wie ein ausgebreiteter ſchöner Teppich dann ſchon vor Ihnen, und, durch die Freude über das bereits Gefundene geſtärkt und ermuthigt, können wir hiernach auch mit erfriſchten Kräften unſere fernere Spähung fortſetzen.

Dreizehnte Lection.

Recapitulation oder überſichtlicher Rückblick auf alles bisher Vorgetragene.

Wie mit Ende der fünften Lection, wo wir gleichſam fertig waren mit der Grundſteinlegung unſers Gebäudes, und aufgerichtet hatten deſſen Hauptſäulen, äußerte ich am Schluſſe meines letzten Vortrags, ſeyen wir mit Vollendung dieſes auch zu einem Punkte, an ein Ziel unſerer Wanderung gelangt, wo es einen weſentlichen Einfluß haben würde nicht allein auf die Förderung und Fruchtbarkeit unſrer Studien überhaupt, ſondern insbeſondere auch auf die Förderung unſerer nächſt folgenden Forſchungen, wenn wir in einem überſichtlichen Rückblicke uns alles Das noch einmal zu vergegenwärtigen ſuchten, was ſich bisher unſerm geiſtigen Auge auf jener darſtellte. So geſchehe denn derſelbe auch ſofort hiemit, und wir nehmen ihn am beſten vor mit einer Melodie, in deren Harmoniſirung wir verſuchen, was Alles ſich blos mittelſt Anwendung der bis dahin Ihnen mitgetheilten, ſo gar einfachen Regeln anfangen und ausrichten läßt.

Nehmen wir den Fall an, daß Ihnen von irgend Jemand jetzt eine Melodie, eine Arie, ein Lied, vielleicht ein Volkslied, oder ſonſt eine, irgend welche Melodie mit der Bitte mitgetheilt würde, eine Harmonie dazu zu machen oder dieſelbe vierſtimmig zu bearbeiten. Ein ſolcher Fall könnte ja leicht vorkommen, und wird Ihnen auch ſicher noch manch' liebes Mal im Leben vorkommen: z. B. Sie ſind Mitglied eines Geſang-Vereins, und es wird der Wunſch rege, irgend ein Tonſtück, von dem man aber nur die Melodie beſitzt, vierſtimmig in demſelben vorzutragen; oder es will Jemand bei irgend einer Gelegenheit eine Arie ſingen, und verlangt von Ihnen, daß Sie dieſelbe auf dem Claviere oder der Orgel begleiten; Sie ſollen Organiſt, Cantor, Vorſteher eines Singechors oder dergleichen ſeyn oder werden, und wollen zu irgend einer Feier einen

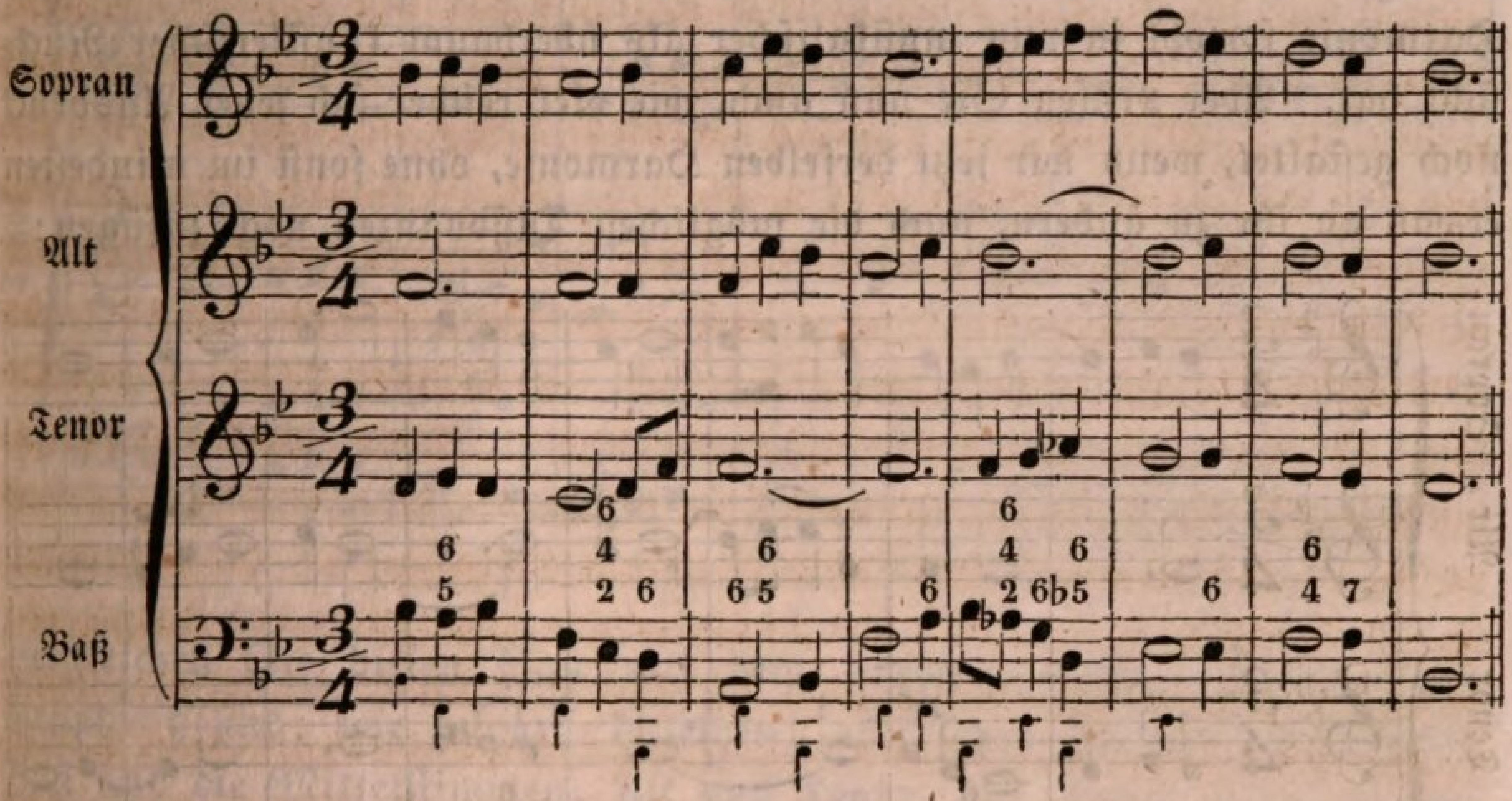
Choral oder andern Geſang mehrſtimmig vortragen laſſen. Angenommen alſo, es tritt ein ſolcher Fall ein, ſo wiſſen Sie, daß eine ſolche Bearbeitung auf die verſchiedenſte Art und Weiſe geſchehen kann. Zunächſt können Sie die bloßen Grundbäſſe nach den Ihnen bekannten und vorliegenden Regeln und Ausnahmen anwenden. So einfach dieſelben zu ſeyn ſcheinen, eine ſo ungemeine Mannigfaltigkeit vermögen Sie dennoch, bei nur einigermaßen ſcharfer Urtheilskraft und bei nur einigermaßen lebendiger Aufmerkſamkeit, damit zu erzielen. Und wenn ſie hiernach auch die Dreiklänge deſſelben mit den möglichen Septimen als Harmonie ausſetzen, ſo tritt auch in die verſchiedenen vier Stimmen eine überraſchend verſchiedene Wirkung. Ich nehme ſelbſt den Sopran nicht davon aus, obſchon derſelbe an und für ſich, als die gegebene Melodie, nicht weſentlich verändert werden darf; aber es iſt doch z. B. wahrlich nicht einerlei, ob ein Ton in demſelben das einemal als Octav, das anderemal als Quinte, und wenn er wieder vorkommt, vielleicht als Septime oder Terz zu ſeinem Baſſe klingt? — und das wird er, je nachdem Sie Abwechſelung in der Anwendung der Regeln über Unterlegung des Grundbaſſes treffen. Mehr aber noch findet hiernach dann eine Verſchiedenheit in der Wirkung der übrigen beiden Stimmen ſtatt, die gleichſam die Vermittler ſind zwiſchen Baß und Sopran, und das Band bilden, das dieſe beiden ſo weit von einander entfernten, und ſich entgegenſtrebenden Charaktere zuſammen feſſelt. Sie werden finden, daß, wenn Sie der Melodie den Grundbaß mit ſeinen Accorden unterlegt haben, der Alt z. B. in ein und derſelben Harmonie bald die Terz, bald die Quinte, bald die Octave, bald die Septime führt, eben ſo der Tenor, und daß beide Stimmen bald in Terzen, bald in Secunden, bald in Quarten von einander abſtehen und fortſchreiten. Iſt das keine Mannigfaltigkeit? — welche große! — Dann können Sie, wenn alles Vorige geſchehen iſt, der zu harmoniſirenden Melodie aber auch umgekehrte Bäſſe unterlegen, und zwar die verſchiedenſten. Dadurch vertauſchen natürlich die Stimmen wiederum ihren Charakter, denn durch Anwendung eines umgekehrten Baſſes — wiſſen Sie ja — wird unausbleiblich eine große Veränderung in die Baßmelodie gebracht, und da ein ſolcher Baß nur entſteht, indem wir Intervalle aus der Harmonie nehmen und dieſelben an die Stelle des Grundbaſſes treten laſſen, müſſen nothwendig auch nicht allein die Töne, ſondern auch die Fortſchreitungen der verſchiedenen Stimmen wiederum ganz andere und verſchiedene werden, welcher Wechſel ebenfalls nicht ohne Einfluß bleibt, ſelbſt auf den Ausdruck des Soprans, der ſtets ein anderer iſt und ſeyn muß, wenn z. B. der im Sopran liegenden Septime die Terz oder Quinte im Baſſe gegenübertritt,

oder wenn die im Sopran erklingende Terz oder Quinte oder Octave im Baſſe begleitet wird mit Septime, Octave, Quinte oder Terz. Denken Sie zum Beweiſe doch nur an die verſchiedenen Wirkungen der Stimmklauſeln, an die Urſachen, aus welchen eine Cadenz in der Modulation nothwendig wurde, an die Eigenſchaften der verſchiedenen Tonſchlüſſe ꝛc. Hatte nicht der Quintſextenaccord und die Fortſchreitung durch ihn einen andern Ausdruck, machte er nicht einen ganz andern Eindruck auf unſer Gefühl und Ohr, als der Terzquartſextenaccord und Secundquartſextenaccord, und dieſe auch wieder unter ſich? — Mochten wir bei dem Sexten- oder Quartſextenaccord ſtehen bleiben? — Und alle dieſe Accorde beruheten im Grunde doch auf ein und derſelben Harmonie, jene drei waren nichts Anderes als der urſprüngliche Dominantſeptimenaccord, und dieſe beiden nichts Anderes als der reine Dreiklang. Warum mußten wir die Tonſchlüſſe eintheilen in vollkommene und unvollkommene? — weil die verſchiedene Wirkung der verſchiedenen Stimmlagen und Stimmfortſchreitungen in den Accorden es ſo geboten. Wenn die Septime im Baſſe lag, wirkte ſie anders auf unſer Ohr, denn wenn ſie in den Alt zu liegen kam; wenn die Terz im Alte und die Septime im Tenor lag, verſpürten wir einen andern Eindruck auf unſer Gefühl, als wenn dieſe Intervalle von anderen Stimmen vorgetragen wurden, und ſo war immer anders und anders die Wirkung, wenn ſich das Verhältniß der einzelnen Stimmen auch anders bildete. Welch' erſtaunlicher Reichthum an Abwechſelung und Veränderung! welch' in Wahrheit ungemeine Mannigfaltigkeit im Satze! — Weit größer aber und ergreifender noch wird dieſelbe ſich geſtalten, wenn Sie endlich drittens auch Diſſonanzen in die vorhandenen Harmonien einzuweben ſuchen. Ein weites Feld zur Erzeugung friſchen Lebens eröffnet ſich Ihnen da, und Licht und Schatten treten Ihnen entgegen, ſie zu verbreiten über das vielgefärbte Bild. An einer Stelle führen Sie die diſſonirende Quarte ein, vorbereitet durch die Septime, Octave oder Quinte, und ſich auflöſend in die Terz, welche durch ſie aufgehalten wurde, zu erſcheinen über demſelben Baſſe; an einer anderen nehmen Sie die None, vorbereitet durch die Terz, Octav oder Quinte, und ſich auflöſend in die Octave; und an einer dritten die Sexte; dann können Sie auch abwechſeln unter denſelben, oder zwei Diſſonanzen auf einmal zufügen, und auf dieſe Weiſe gewiſſermaßen eine Art Nachahmung unter den verſchiedenen Stimmen hervorbringen: was die eine Stimme für jetzt thut, thut gleich darauf die andere, und wieder die dritte. Bei Allem, was Sie vornehmen, ſehen Sie aber auch mit der größten Aufmerkſamkeit und ſtrengſten Gewiſſenhaftigkeit darauf, daß keine Fehler in den Fortſchreitungen der ver-

ſchiedenen Stimmen vorkommen, daß z. B. keine falſchen Quinten und Octaven entſtehen, d. h. daß irgend eine Stimme nicht in Quinten oder Octaven gleichmäßig mit dem Baſſe fortſchreitet; daß ferner die Septime ſich gehörig auflöst, d. h. daß ſie in der Stimme, in welcher ſie ſich befindet, auch zur Terz des folgenden Accordes hinab ſteigt; eben ſo die Diſſonanzen, deren Auflöſung jedoch noch über demſelben Baſſe erfolgt, und daß ſie in gleicher Stimme gehörig verbreitet ſind; daß mit irgend einer Diſſonanz nicht in einer anderen Stimme der Ton zugleich erſcheint, in welchem ſie ſich in ihrer Stimme auflöst; wenn Sie moduliren, wozu Ihnen die Vermeidung der falſchen Quinten- und Octavenfolge beim Abſchreiten der Melodie Gelegenheit giebt, daß, wie überhaupt, eine gehörige Verwandtſchaft unter den Accorden ſtatt findet, und der Schritt vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange rechter Maaßen geſchieht: die Terz muß hier zur Octave über ſich treten, die Quinte entweder zur Octave ab- oder zur Terz aufſteigen, die Octave liegen bleiben und zur Quinte werden, und die Septime um eine Stufe hinuntergehen; ferner ſeyen Sie beſorgt, daß bei Auswahl der Intervalle aus der Harmonie zu einem umgekehrten Baſſe Sie hauptſächlich ſtets leitet der Hauptzweck deſſelben, eine angenehme fließende Melodie dem Baſſe zu geben, damit derſelbe ſich fortwährend inniger mit den übrigen Stimmen vermiſcht, und ſo ein reizenderes Ganze hervorbringt, was am ſicherſten bezweckt wird durch Gegenbewegung, d. h. dadurch, daß die Melodien des Soprans und Baſſes ſo viel als möglich ſtets in entgegengeſetzter Richtung fortſchreiten; und endlich ſeyen Sie vorſichtig in der Auswahl und Anwendung der Mittel und Wege, als Austauſch der Stimmen, Verdoppelung der Intervalle, Theilung einer Harmonie in mehrere Accorde von verſchiedenen Lagen u. ſ. w., deren Sie ſich bedienen können, um an Orten ſelbſt, wo es ſonſt der dadurch entſtehenden Fehler wegen nicht geſtattet iſt, vielleicht eine Diſſonanz, Septime oder dergl. anzubringen. Unſer Ziel iſt hoch, und der Straßen dahin giebt es gar viele, da iſt Vorſicht, die größte Vorſicht in jedem Augenblicke nothwendig, daß wir nicht abweichen von der, die wir eingeſchlagen, weil ſie die kürzeſte iſt.

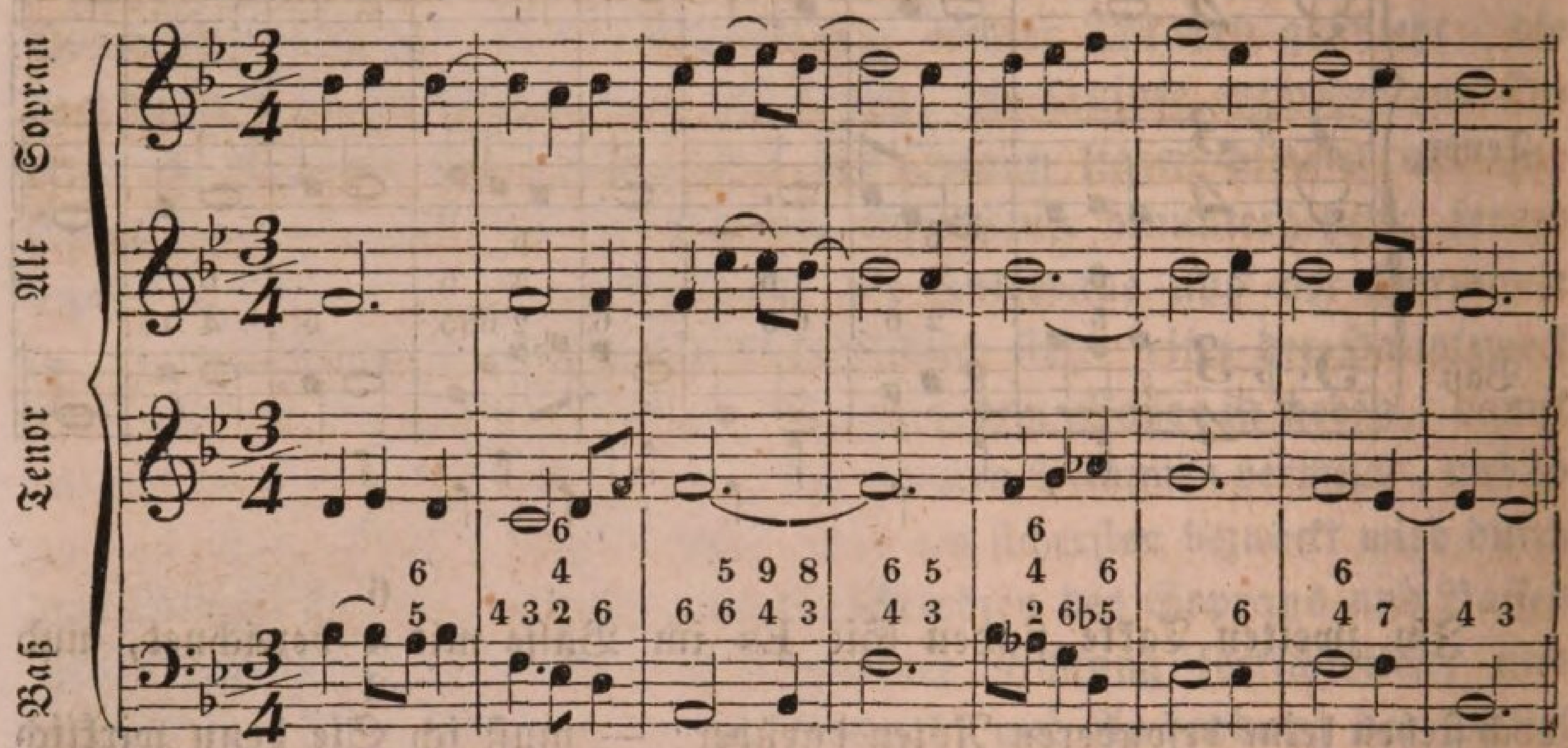
Doch laſſen Sie uns für den Augenblick gleich eine Melodie nehmen, und dieſelbe auf bezeichnete Weiſe bearbeiten. Es könnte ja dieſelbe gerade die ſeyn, die Ihnen, wie ich vorhin ſagte, einmal zu ſolchem Zwecke mitgetheilt wird; und wenn ſie es nicht iſt — was wir bei einer Melodie vermögen, können wir auch bei jeder anderen, ſo ſicher, als, wer da weiß, daß zehnmal hundert tauſend iſt, auch weiß, daß hundertmal zehn Thaler keine Million, ſondern eben nur tauſend Thaler ausmachen. Wir wollen

das Beiſpiel ſogleich genau vierſtimmig ſchreiben, auch mit umgekehrten Bäſſen und den möglichen Septimen, der Cadenz ꝛc., doch ohne alle Diſſonanzen. Den eigentlichen Grundbaß werde ich zu unterſt in der Baßlinie mit kleinen Nötchen andeuten, damit Ihnen der Ueberblick und die Beurtheilung jedes einzelnen Accordes erleichtert wird. Kommt etwas Beſonderes im Satze vor, ſo werde ich Sie nachgehends auch beſonders darauf aufmerkſam machen.



Im zweiten Takte finden Sie Es im Baſſe mit $\substack{6\\4\\2}$ bezeichnet, und doch ſtehen keine beſonderen Noten darüber: — muß ich Sie denn wirklich auch darauf noch aufmerkſam machen, daß halbe Noten die Zeit zweier Viertel, ganze Noten die Zeit von vier Vierteln ꝛc. einnehmen? — Während der Baß hier die beiden Viertel F Es anſchlägt, tönen in den oberen Stimmen fortwährend a f c. Die Harmonie iſt der Dominanten-Accord des folgenden B-Accords, aber zuerſt tritt der Accord ohne, dann mit Septime auf, und dieſe kam in den Baß, weil die Terz in der Melodie war, und ſo die Fortſchreitung auch eine entgegengeſetzte iſt. Nicht anders verhält es ſich mit dem erſten Accorde im dritten Takte: dadurch, daß Sopran und Alt es und c nachſchlagen, bildet ſich über demſelben Baſſe noch ein zweiter, und zwar ein Septimenaccord. Wiederum iſt es ſo im vierten Takte, wo unter demſelben Melodientone der Accord wechſelt, d. h. zur beſſeren, melodiſcheren Fortſchreitung des Baſſes der Dreiklang ſich in einen Septimenaccord verwandelt, und im fünften Takte, wo das b im Alte zu allen dreien Accorden paßt. Vom zweiten Accorde im ſechsten Takte an folgt die gewöhnliche Schlußcadenz.

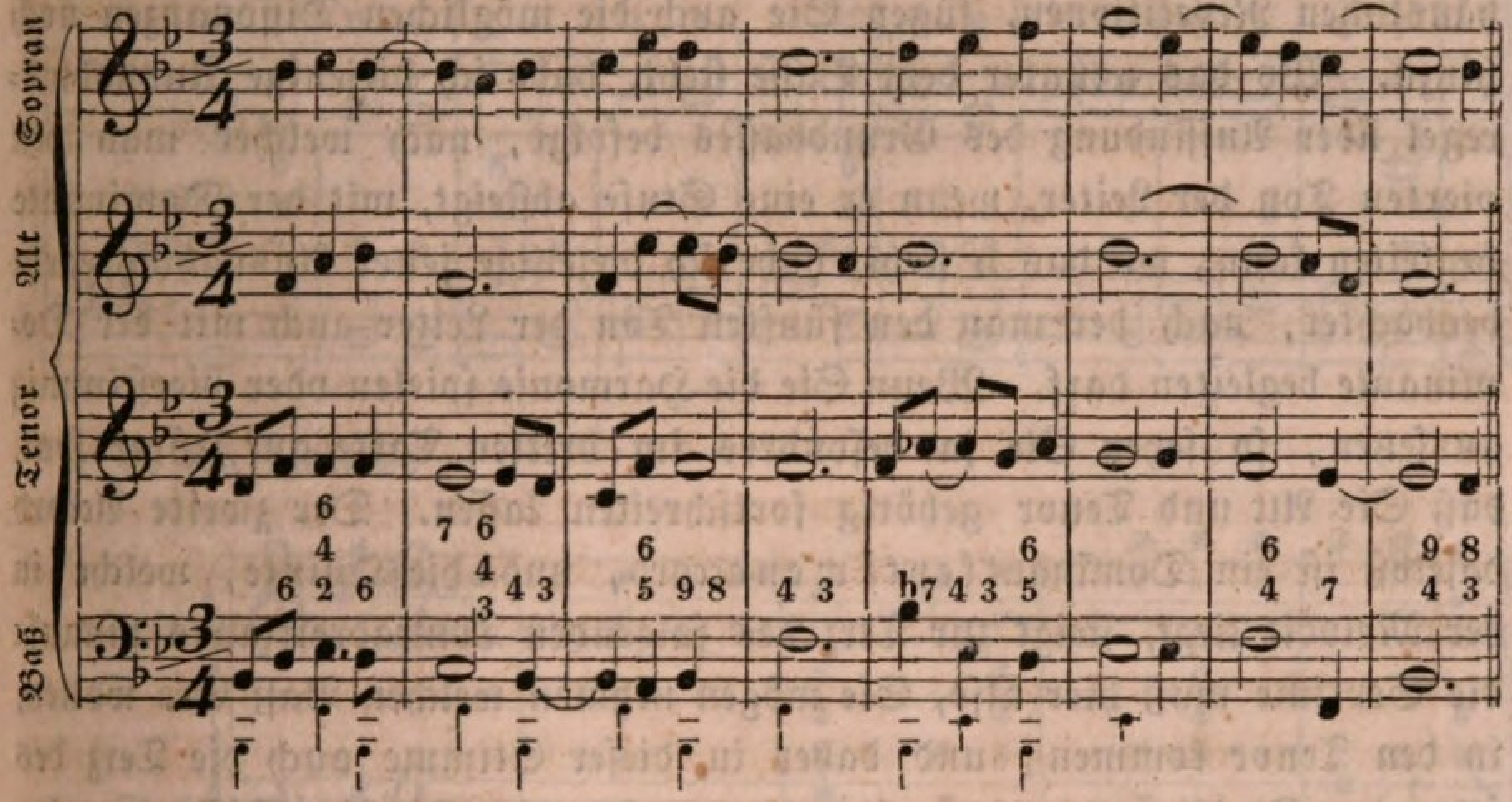
Das wäre alſo die Melodie harmoniſirt oder vierſtimmig ausgeſetzt in der mit umgekehrten Bäſſen möglichſt einfachſten Form, und dennoch welch' ungleich kräftigerer und ergreifenderer Ausdruck, als hören Sie die Töne allein! — und hierbei denke ich noch nicht einmal an die Maſſenhaftigkeit eines harmoniſchen Satzes für ſich, ſondern jeder Ton der Melodie hat dadurch, daß er in der harmoniſchen Bearbeitung in eine gewiſſe Beziehung getreten iſt, auch mehr Beſtimmtheit des Ausdrucks erlangt. Sie begreifen hiernach den unermeßlich hohen Werth, den eine Harmonie ſowohl in rein muſikaliſcher als überhaupt künſtleriſcher Rückſicht hat. Aber prüfen Sie nun auch, wie viel reicher ſich jener Ausdruck noch geſtaltet, wenn wir jetzt derſelben Harmonie, ohne ſonſt im mindeſten etwas an ihr zu ändern, auch die möglichen Diſſonanzen noch zufügen:



Es wird nicht nöthig ſeyn, daß ich Ihnen jede einzelne Diſſonanz zeige, und nachweiſe, wie und wo ſie vorbereitet, und wie und wo ſie ſich auflöst. Das iſt Ihnen ja Alles bereits geläufig. Nur betreff der beiden letzten Takte möchte ich in Erinnerung bringen, daß, wenn zum Schluß die Quarte als Diſſonanz eingeführt wird, die Quinte nicht fehlen darf; deshalb mußte ich der Terz des Dominantenaccordes im Alte noch vor Vollendung der Zeitdauer des Accordes die Octav nachſchlagen laſſen, damit ſie mich nicht zwang, zur Octav fortzuſchreiten, denn im Tenor konnte ich die Quinte nicht anbringen, da hier die Septime ſich aufzulöſen hatte, alſo die Terz ſtehen mußte.

Und nun, um die ganze Macht und den Reichthum Ihrer Mittel im harmoniſchen Satze zu fühlen, wie die unendliche Mannigfaltigkeit der Richtungen, in welchen Sie dieſelben anwenden können, ſetzen Sie zu derſelben Melodie, nach den Regeln der Umkehrung, auch einen andern Baß,

ohne daß der Grundbaß für ſich ein anderer würde, und nehmen Sie nicht alle möglichen Diſſonanzen in die Harmonie auf, ſondern wählen nur die aus, welche, gelegentlich angebracht, nach Ihrem Geſchmacke hier wohl die beſte Wirkung machen könnten:

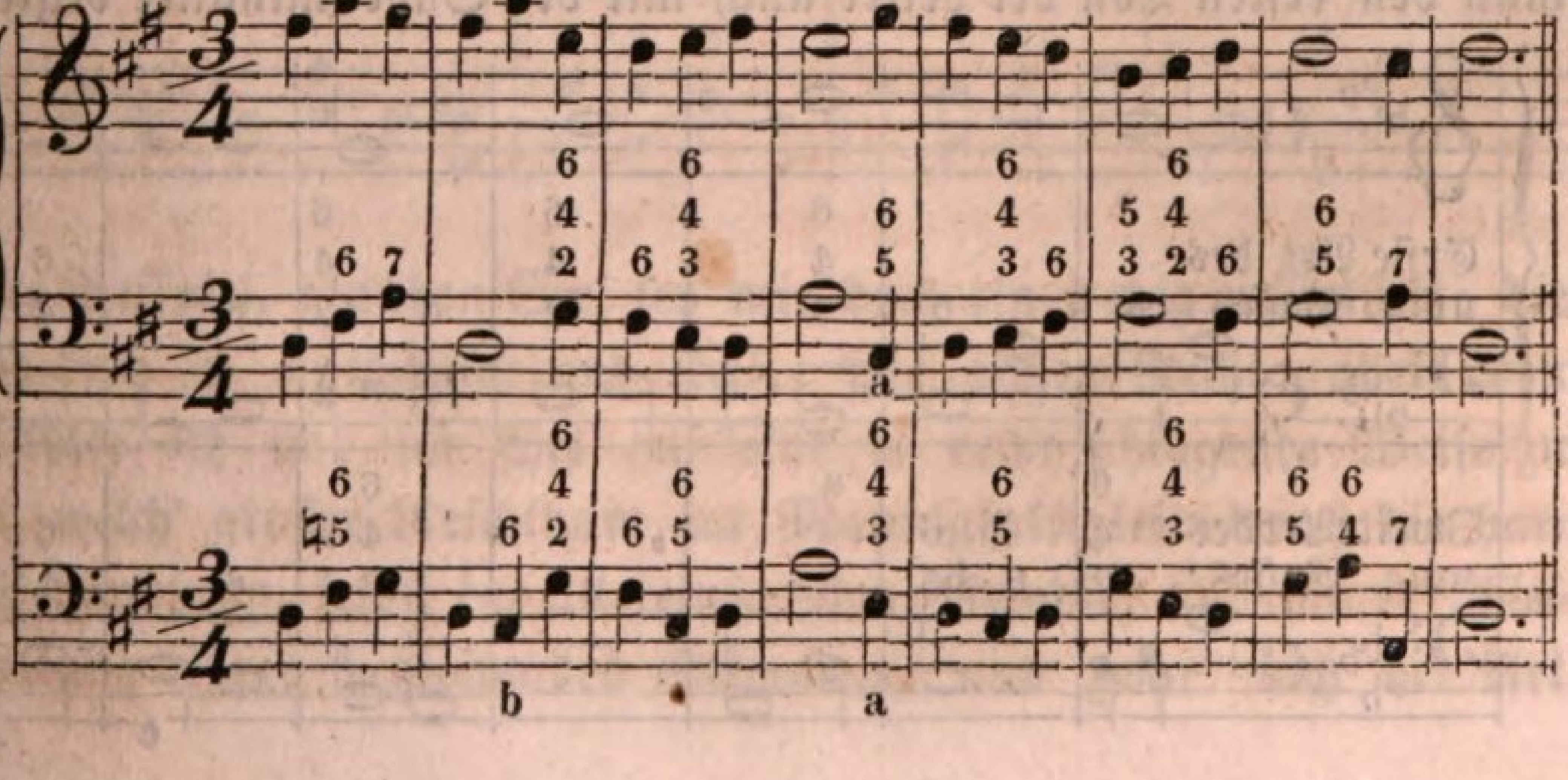


Vergleichen Sie dieſen Satz mit dem vorhergehenden. Melodie und Grundbaß ſind, wie geſagt, dieſelben; aber ſehen Sie den umgekehrten Baß und die Mittelſtimmen, Alt und Tenor, an: finden Sie nicht eine beſtändige Vertauſchung des Charakters? — Allerdings, und damit dann natürlich auch jedesmal eine andere Wirkung.

Nehmen wir hiernach eine andere Melodie. Ich will ebenfalls nach den bekannten Regeln einen zweifachen umgekehrten Baß darunter legen, welche beide jedoch für diesmal nicht auf ein und demſelben Grundbaſſe beruhen ſollen, ſondern jeder ſeinen eigenen Grundbaß haben, indem ich in der Wahl dieſes zur Begleitung der Melodientöne wechſele nach den nicht minder, als jene Ihnen bekannten, ſtets gegenwärtigen vier Regeln:

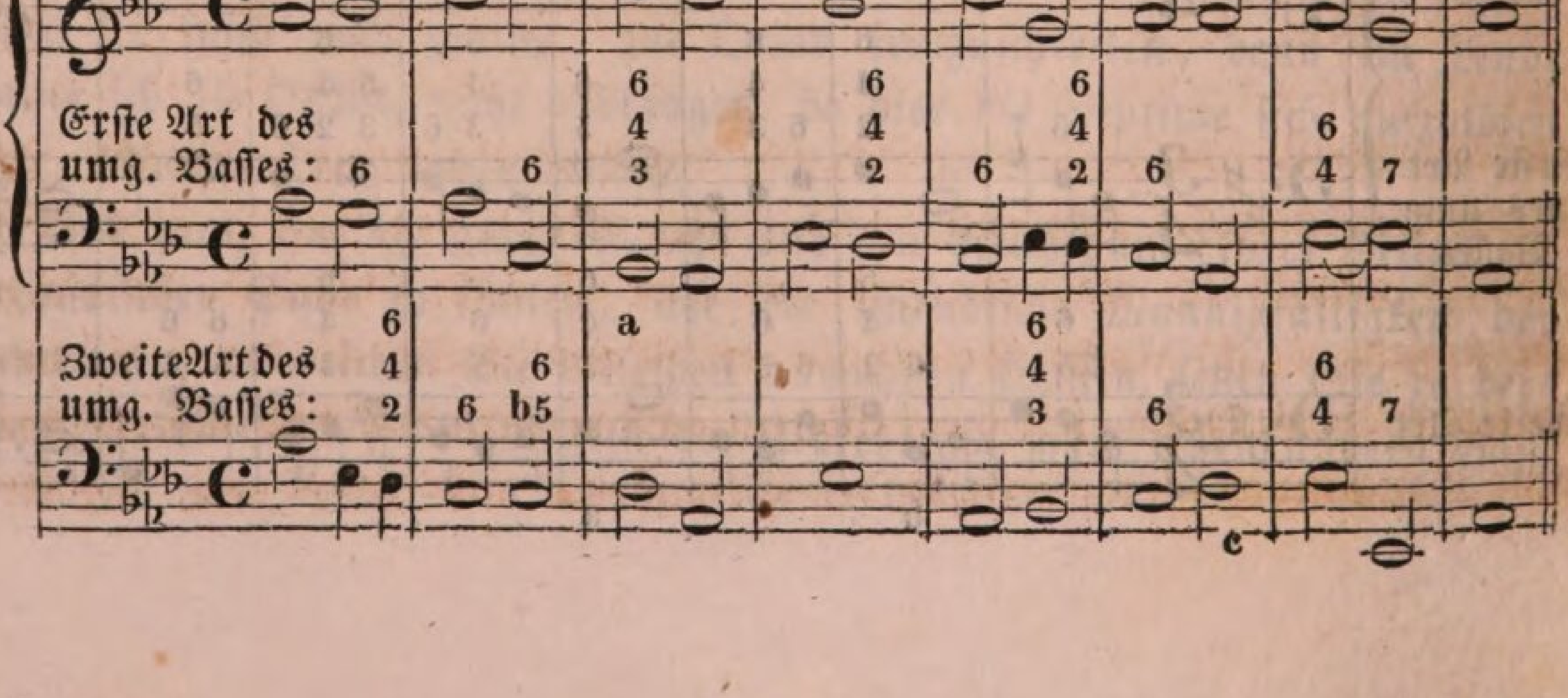
Erſte Art eines umg. Baſſes

Zweite Art

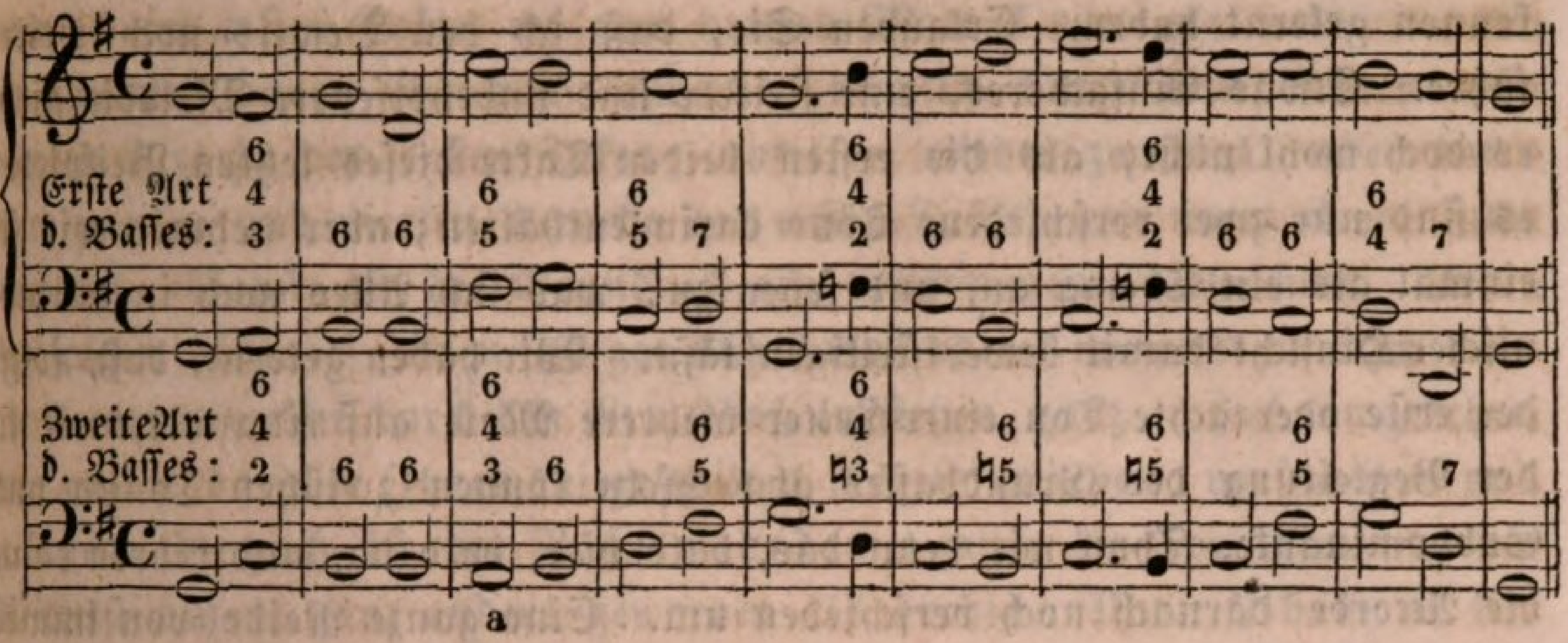


Die Harmonie wirklich vierſtimmig ausſetzen, habe ich nicht für nöthig befunden; Sie werden ſie ganz leicht nach der Bezifferung ſchon finden, und, wenn Sie ſolche anders bedürfen, die Partitur darnach einrichten können. In dieſem Falle, den ich ſogar wünſche, wenigſtens bei Ihren häuslichen Repetitionen, fügen Sie auch die möglichen Diſſonanzen noch hinzu. Wo das a unter dem Baſſe ſteht, habe ich diejenige Ausnahmsregel über Auffindung des Grundbaſſes befolgt, nach welcher man den vierten Ton der Leiter, wenn er eine Stufe abſteigt, mit der Dominante begleiten kann; wo das b ſteht, habe ich diejenige jener Ausnahmsregeln beobachtet, nach der man den fünften Ton der Leiter auch mit der Dominante begleiten darf. Wenn Sie die Harmonie ſpielen oder vierſtimmig ausſetzen, ſo ſeyen Sie ja beſonders im dritten Takte auf Ihrer Hut, daß Sie Alt und Tenor gehörig fortſchreiten laſſen. Der zweite Accord daſelbſt iſt ein Dominantſeptimenaccord, und die Quinte, welche in der Melodie liegt, ſteigt zur Terz des folgenden Tonicadreiklangs hinauf: die Septime muß hier alſo, Sie mögen nehmen welchen Baß Sie wollen, in den Tenor kommen, und daher in dieſer Stimme auch die Terz des folgenden Dreiklangs verdoppelt werden. Wollten Sie eine Diſſonanz einführen, ſo könnte dieſe daher auch nicht die Quarte ſeyn, denn dieſelbe würde zu gleicher Zeit mit dem Tone in einer anderen Stimme auftreten, den ſie im Tenor aufhält. Die letzten beiden Takte umfaſſen die Cadenz, und ich habe — wie Sie ſehen — auch in dieſe einige Abwechſelung gebracht.

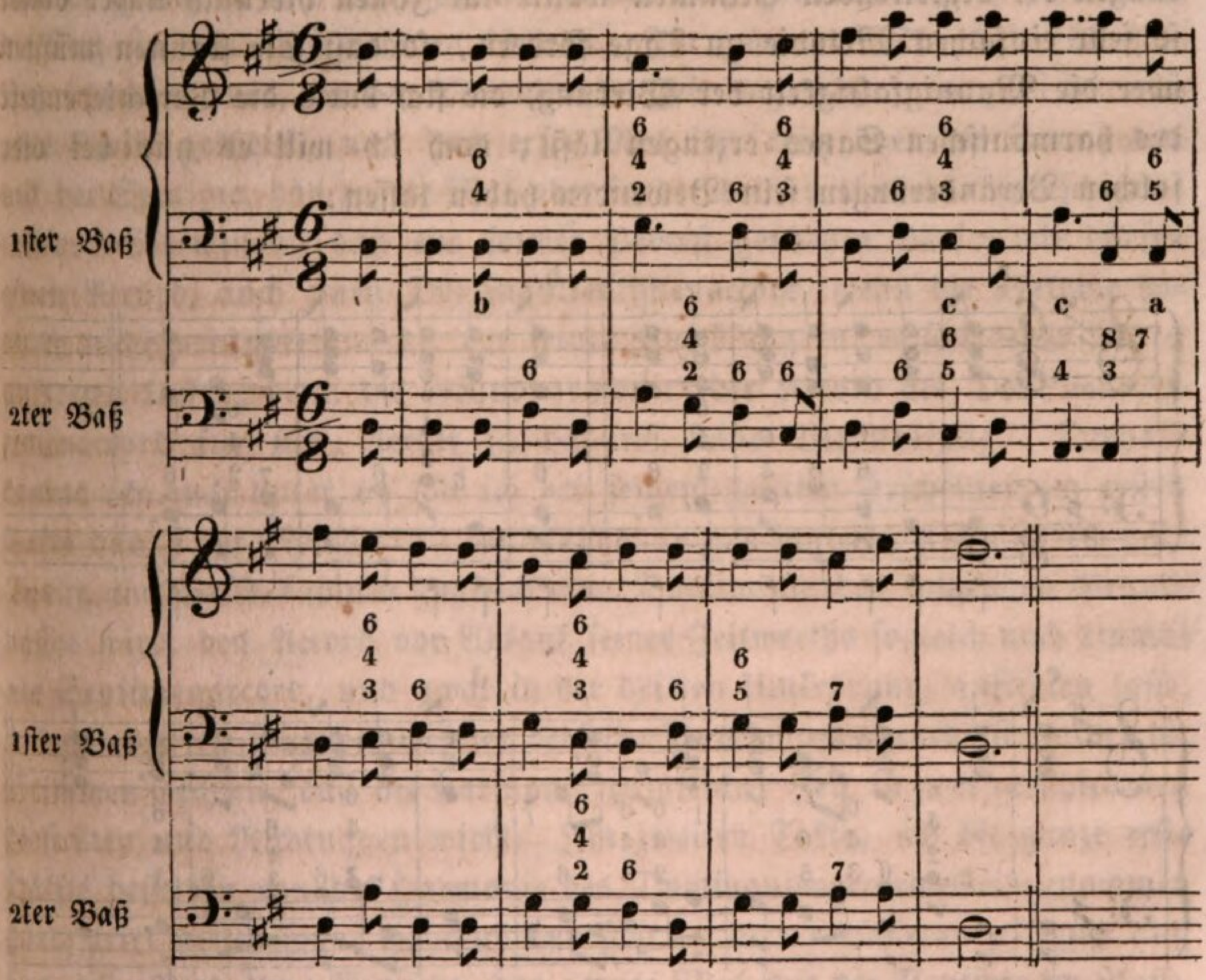
Alſo gleich noch ein Beiſpiel, das ich auf dieſelbe Weiſe, wie das ſo eben mitgetheilte, behandele, und das daher auch Sie ſo bei Ihren häuslichen Uebungen behandeln mögen. Es werden dann herrliche und vielfache Früchte tragen dieſe Uebungen. Wo das a unter dem Baſſe ſteht, iſt wiederum jene Ausnahmsregel in Betreff des vierten Tones der Leiter, hinſichtlich ſeines Grundbaſſes, befolgt, und bei c diejenige Ausnahmsregel über Unterlegung eines Grundbaſſes unter eine Melodie, nach welcher man den erſten Ton der Leiter auch mit der Subdominante begleiten kann:



Und ein drittes Beiſpiel:

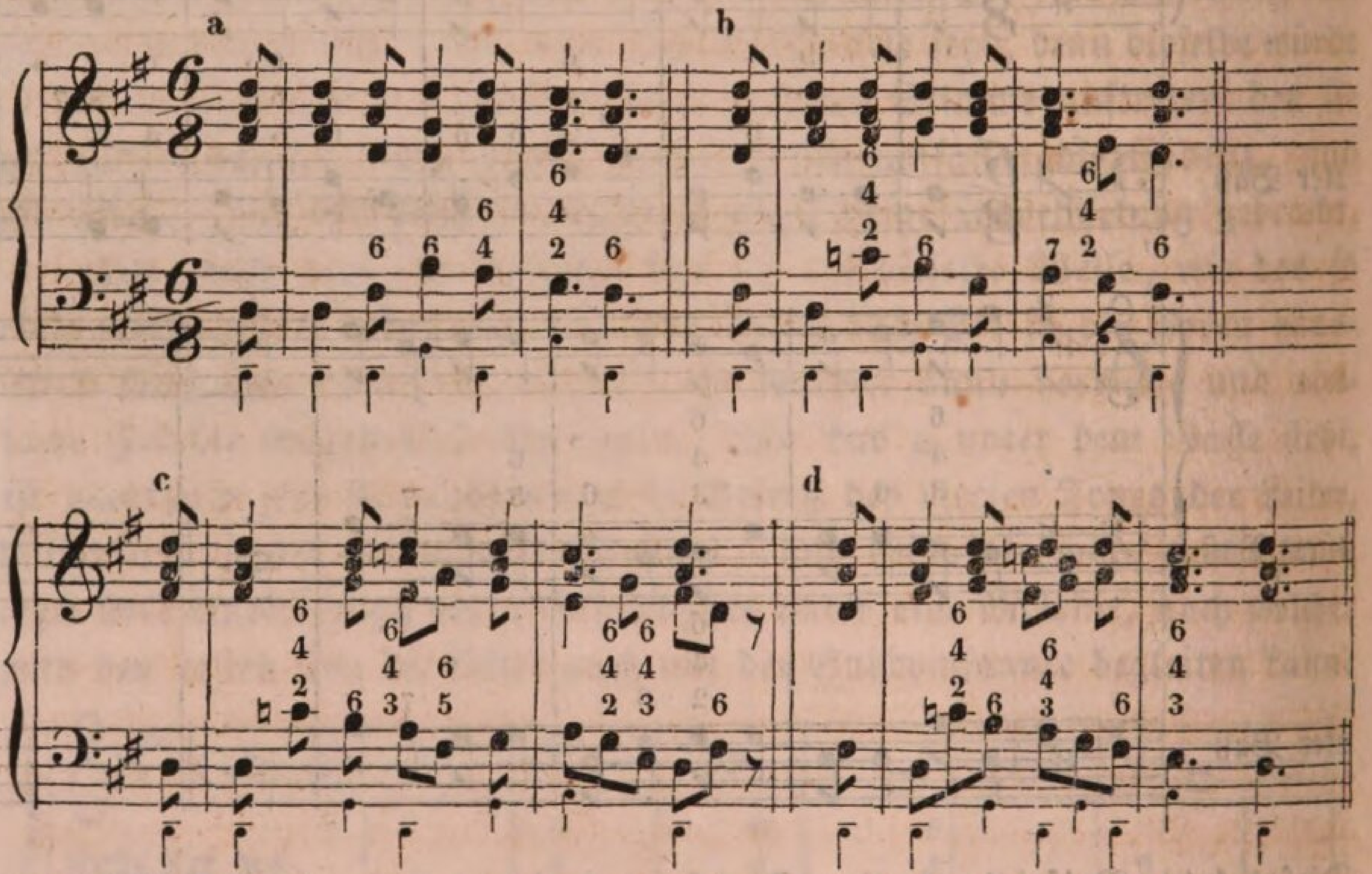


Ja ein viertes:



Dieſes letzte Beiſpiel, glauben Sie, ſey mir doch ein wenig mißglückt: die Melodie iſt doch zu einförmig und ſteif. Sie haben Recht; aber eben deshalb wählte ich ſie, um Sie auf eine ſo recht ſchlagende Weiſe zu überzeugen, welch' großer Reichthum an Mannigfaltigkeit durch die harmoniſche Behandlung, ſelbſt der allereinfachſten Melodie, und die verſchiedene Geſtaltung ihrer begleitenden Stimmen, und zwar nach der Art

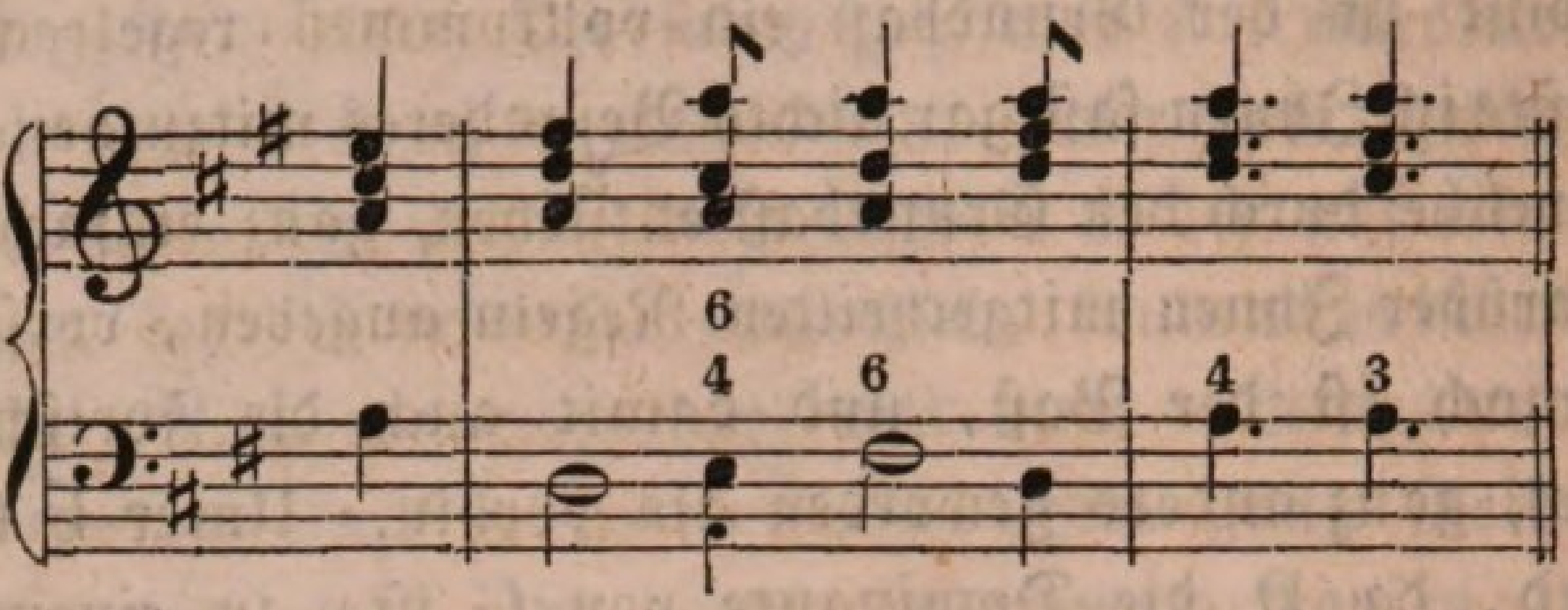
ſchon erzeugt werden kann, in welcher wir bis jetzt den harmoniſchen Satz kennen gelernt haben. Erlauben Sie, daß ich den Beweis noch weiter führe. Etwas Einfacheres, eine ſteifere und unbeholfenere Melodie giebt es doch wohl nicht, als die erſten beiden Takte dieſes letzten Beiſpiels: es ſind nur zwei verſchiedene Töne darin enthalten; aber nehmen wir ſie einmal als ein Thema an, und ſehen zu, was ſich Alles noch in harmoniſcher Hinſicht damit bewerkſtelligen läßt. Wir haben gelernt, daß, folgt der erſte oder achte Ton einer Leiter mehrere Male auf einander, wir in der Begleitung des Grundbaſſes abwechſeln können zwiſchen Tonica und Subdominante. Thun wir denn das, bald hier, bald da, und kehren dann die Accorde darnach noch verſchieden um. Eine ganze Reihe von immer anderen Bäſſen, und alſo auch immer anderen Harmonien und Fortſchreitungen der begleitenden Stimmen wollte ich Ihnen hiernach unter dieſer ſo ſehr einfachen Melodie zu Tage fördern, ſo daß Sie ſtaunen müßten über die Mannigfaltigkeit der Wirkung, die ſich durch die Verſchiedenheit des harmoniſchen Satzes erzeugen läßt; doch ich will es nur bei vier ſolchen Veränderungen ſein Bewenden haben laſſen:



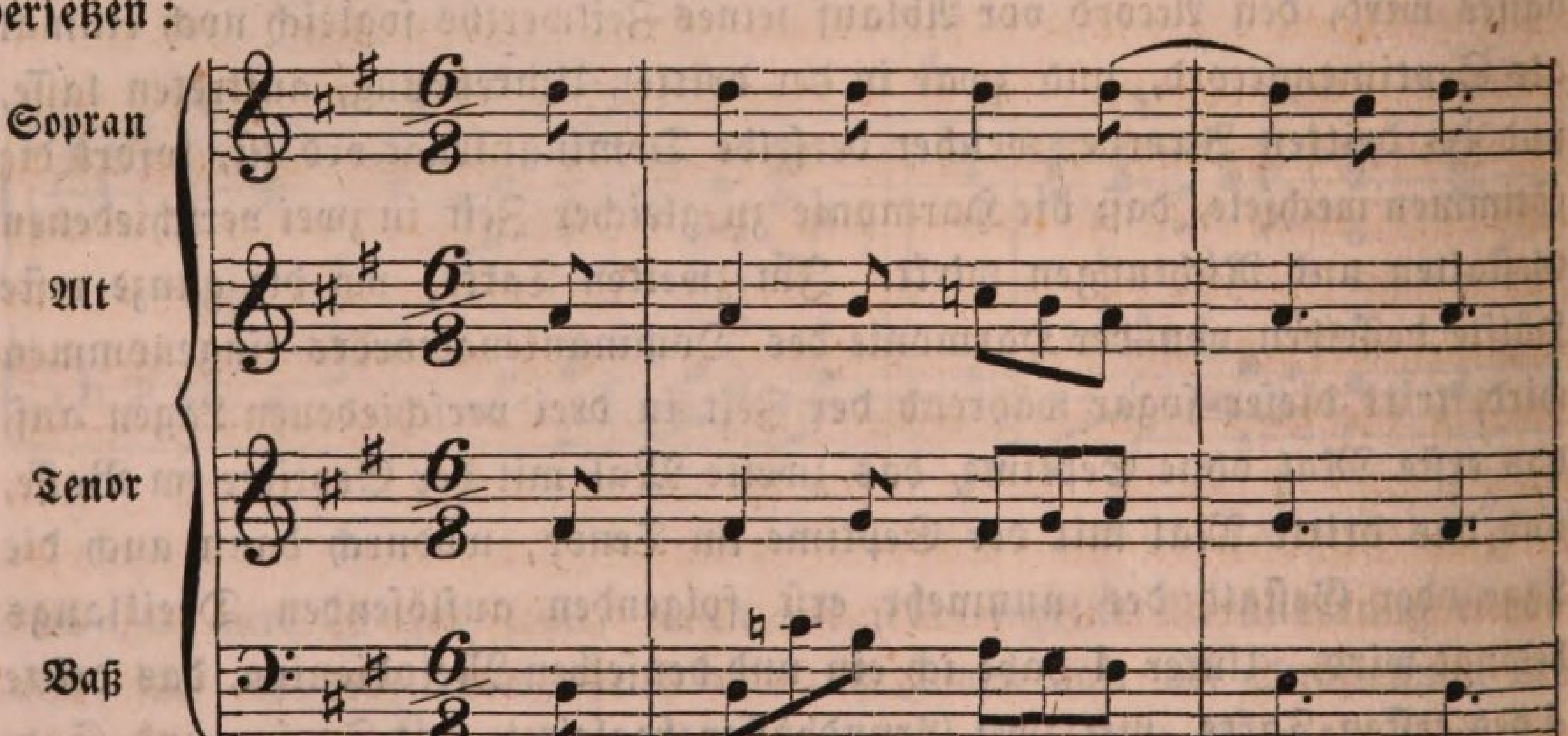
Diesmal wird es gut ſeyn, wenn wir jede einzelne Veränderung etwas näher mit einander durchgehen, und ich Ihnen mit der Anſchauung der Notenreihen nicht gerade alle Erklärung der einzelnen Accorde überlaſſe. Den Grundbaß habe ich mit kleinen Nötchen unter dem Baſſe angedeutet. Unter a machte ich demnach nur einmal Gebrauch von jener Erlaubniß,

den erſten Ton der Leiter auch mit der Subdominante begleiten zu dürfen, nämlich im erſten Takte, wo zum dritten Male d eintritt; unter b habe ich zweimal davon Gebrauch gemacht, nämlich unter dem dritten und vierten Accorde des erſten Takts; unter c wieder zweimal, aber unter dem zweiten und vierten Accorde des erſten Takts, und unter d ebenfalls zweimal. Sonſt iſt der Grundbaß ein vollkommen regelrechter. Ueber Beiſpiel a wüßte ich Ihnen faſt gar nichts Beſonderes mitzutheilen: ich habe die Accorde, welche durch den Grundbaß entſtehen, ganz einfach umgekehrt, wie es die darüber Ihnen mitgetheilten Regeln angeben, vorſchreiben und zulaſſen; dennoch iſt der Baß, und damit auch die Fortſchreitung der Mittelſtimmen, ganz anders geworden als vorhin. Unter b habe ich den zweiten Accord, da D die Dominante von G iſt, zu einem Septimen-Accorde gemacht, und die Septime in den Baß genommen; ich hätte auch die Terz in den Baß nehmen können. Im zweiten Takte habe ich den Dominantenaccord, da der Melodienton Zeit dazu läßt, in zwei Accorde oder Theile getheilt, und das erſte Mal ihn rein über der Dominante mit der Septime, das zweite Mal aber in der dritten Umkehrung erſcheinen laſſen. Sie wiſſen, daß ein ſolcher Proceß geſchehen darf: wir dürfen einen Accord, auch einen Dominantſeptimenaccord, wenn die Melodie dadurch nicht verändert wird, vor ſeiner Auflöſung in verſchiedenen Lagen auftreten laſſen, denn die Grundharmonie, der Accord als Dominantſeptimenaccord für ſich, leidet ja dadurch keine Veränderung. Deshalb konnte ich auch unter c, wo ich bei ſeinem zweiten Erſcheinen im erſten Takte das d der Melodie mit der Subdominante begleite, und nun die erſte Tonica im Baſſe dadurch zugleich eine Dominante des folgenden Grundbaſſes wird, den Accord vor Ablauf ſeines Zeitwerths ſogleich noch einmal als Septimenaccord, und zwar in der dritten Umkehrung, auftreten laſſe, und im dritten Accorde, welcher derſelbe Dominantenaccord iſt, ſofort die Stimmen wechſele, daß die Harmonie zu gleicher Zeit in zwei verſchiedenen Geſtalten und Richtungen wirkt. Im zweiten Takte, wo die ganze erſte Hälfte deſſelben von der Harmonie des Dominantenaccordes eingenommen wird, tritt dieſer ſogar während der Zeit in drei verſchiedenen Lagen auf, das erſte Mal ohne Septime, das zweite Mal mit der Septime im Baſſe, und das dritte Mal mit der Septime im Tenor, wodurch dann auch die Lage oder Geſtalt des nunmehr erſt folgenden auflöſenden Dreiklangs bedingt wird. Unter d habe ich ein und denſelben Melodienton, das dritte d des erſten Takts, mit zwei Grundbäſſen begleitet, mit Tonica und Subdominante, indem ich abermals den Zeitwerth deſſelben als getheilt dachte, und nun wirklich auch zwei verſchiedene Harmonien in denſelben legte.

Mit dem dritten und vierten Takte jenes Beiſpiels, in welchen nicht mehr Töne als dort im erſten und zweiten Takte mit einander abwechſeln, und deren melodiſcher Gang für ſich daher ein gleich ſteifes Anſehen hat, könnte ich eine ähnliche Operation vornehmen. Ich begnüge mich, nur eine Abwechſelung noch in ihrer Harmoniſirung zu treffen:

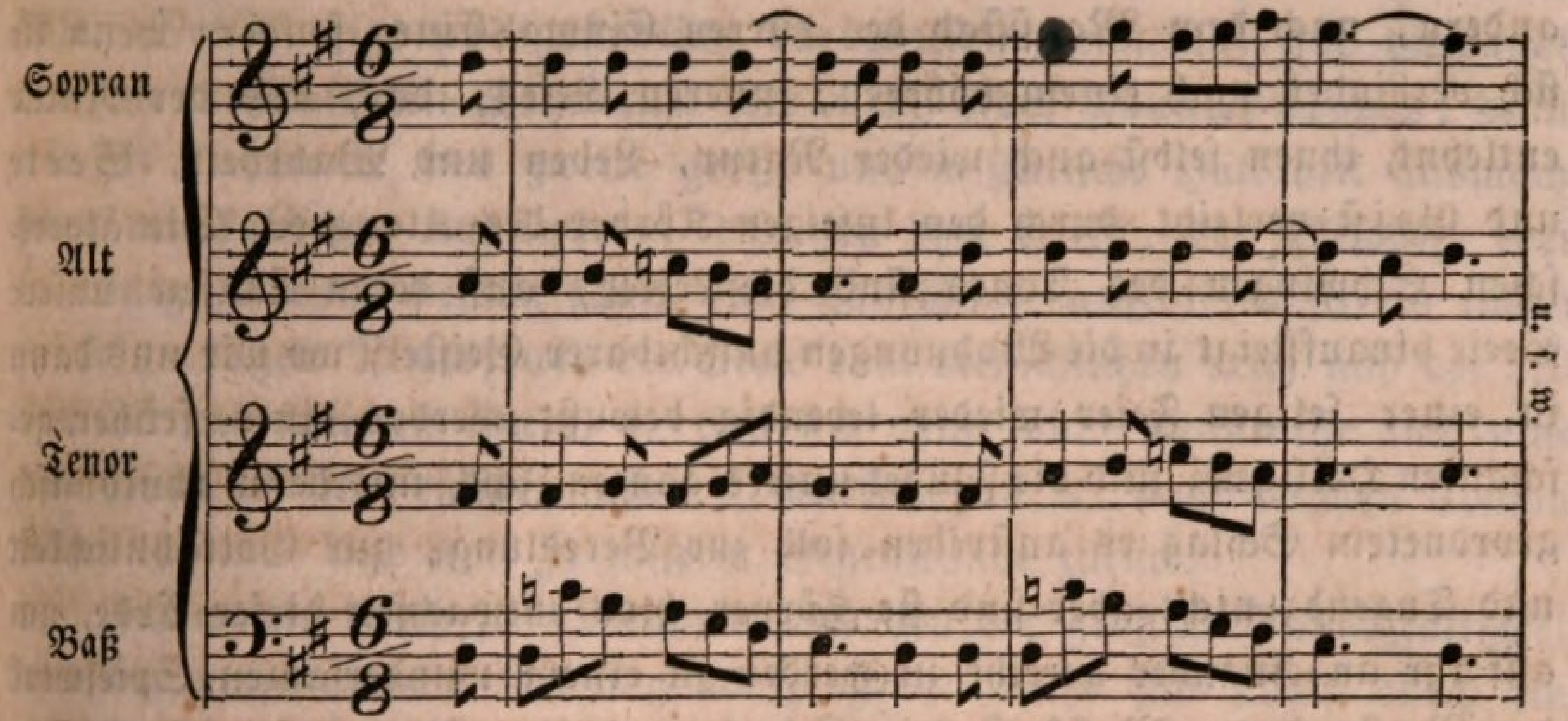


Doch ſchauen Sie zuvörderſt jene Sätze unter a b c d noch einmal recht genau an, vorzugsweiſe die beiden Takte, wie ich ſie unter d geſchrieben habe. Ich kann es nicht unterlaſſen, Sie bei dieſer Gelegenheit ſchon auf Etwas aufmerkſam zu machen, was erſt ſpäter unſer Nachdenken beſchäftigen, und wegen Mangel der nöthigen Vorunterſuchungen für jetzt auch, wenigſtens noch nicht vollſtändig, von Ihnen begriffen werden wird; allein wenn dies auch nicht, ſo thun Sie doch zugleich einen Blick in die Ferne, in die Zukunft damit, und indem Sie hier einen Gegenſtand auf unſrer Bahn hervorragen ſehen, von dem Sie ſicher ſchon Vieles, und ohne Zweifel manch' wunderbares Mährchen gehört haben, und den eben deshalb näher kennen zu lernen vielleicht längſt Ihr Wunſch war, werden Sie deſto rüriger und rüſtiger, mit deſto regerem Streben nachgehends die Wanderung fortſetzen. Wir wollen die beiden Takte in Partitur herſetzen:



Nun denken Sie ſich, daß Alles, jede Note, die in dieſen beiden Takten enthalten iſt, unmittelbar darnach noch einmal wiederholt werden ſoll in

zwei folgenden Takten, jedoch ſo, daß die Wirkung, der Ausdruck nicht gerade wieder derſelbe iſt, ſonſt könnte Einförmigkeit, und in Folge dieſer Langeweile durch die Wiederholung entſtehen. Da vertauſchen wir die Stimmen, geben z. B. dem Sopran was der Tenor hatte, dieſem die Partie des Altes, und dem Alte wieder die Partie des Soprans, und ſchreiben alſo:



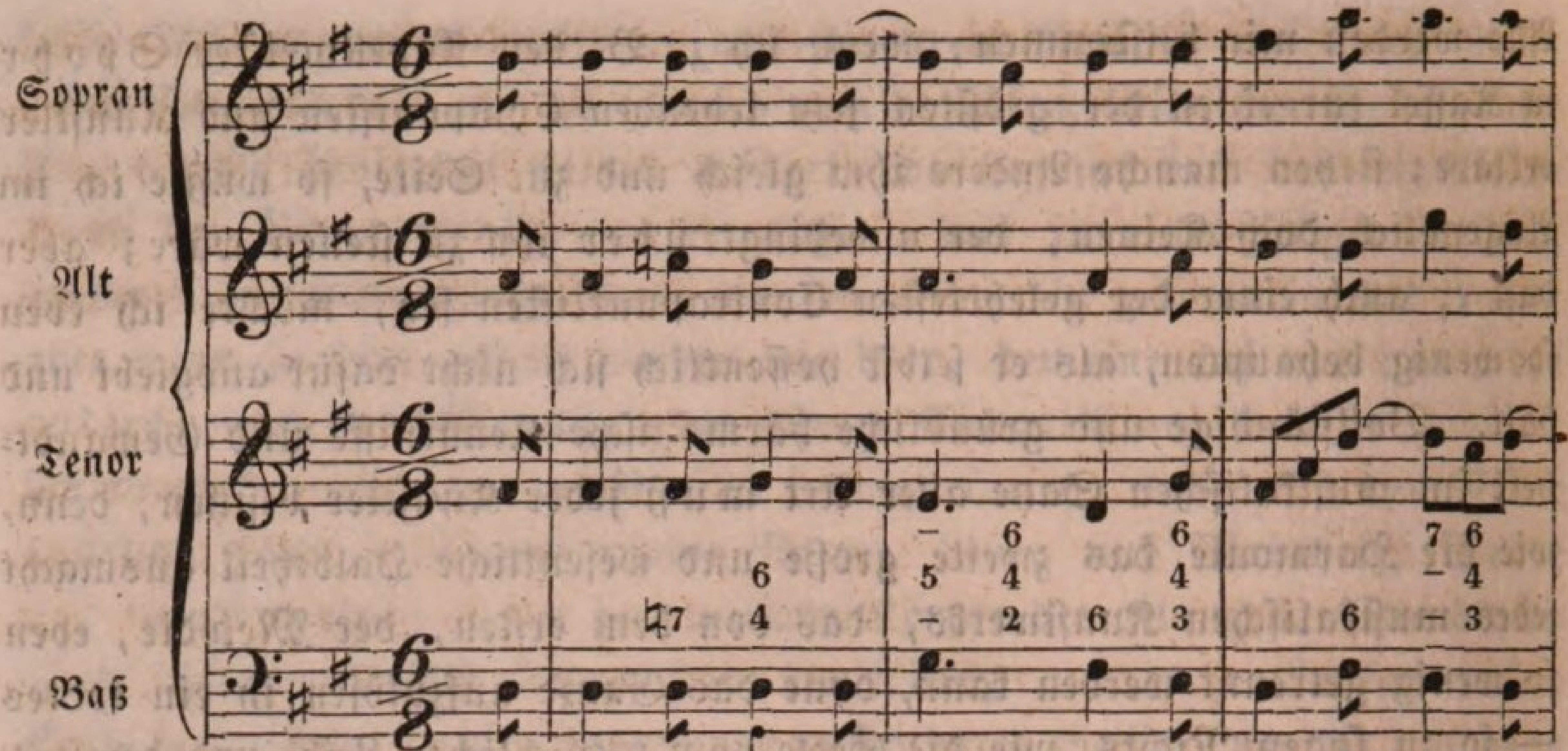
Und das, meine Verehrungswürdigen! iſt dann jenes ungeheure Wunder des Contrapunkts, das viele unſerer Herren Muſiker mit ſo gewaltiger Ehrfurcht erfüllt, daß ſie es für das eigentliche Weſen aller höheren muſikaliſchen Gelahrtheit halten, und von Gott geſchaffen und gethan, nur um das Eigenthum einiger weniger, dazu beſonders auserkohrner Geiſter zu werden, deren Namen dann die Geſchichte mit frommer Anbetung auch fortträgt von Jahrhundert zu Jahrhundert. O über die Thoren! — Wenn die Kunſt weiter Nichts wäre, meine Herren! als ein ſo einfaches Rechenexempel, das meinetwegen nun hie und da auch die größten Sublimitäten erfordern und eine herrliche Gelegenheit geben mag, ſich ohne ſonderlichen Zweck den Kopf zu zerbrechen, — wenn ſie weiter Nichts wäre, keinen höheren Sinn hätte, nichts Tieferes offenbarte, keinen erhabeneren Zweck ſich vorſetzte, wahrlich ich würde mich ſchämen, um des vielleicht bloßen Ohrenkitzels willen, der dann noch ſo nebenher von ihr gereicht würde, wie das Stück ſüßen Backwerks bei der Mahlzeit, auch nur eine Minute von dem koſtbaren Gute der Zeit, auch nur einen Gedanken meines Geiſtes ihr gewidmet zu haben, und mit Verachtung, bitterer Verachtung und ſchmählichem Hohn ſtrafen den, der ſie auch nur noch einmal die göttliche nennte; aber dieſe iſt ſie, dieſen heiligen Namen trägt ſie in ſich, eben weil ſie mehr iſt als ein ſolch' bloßes Rechenexempel, weil ſie unſer Innerſtes in die Sinnenwelt führt, und ſelbſt da noch hin-

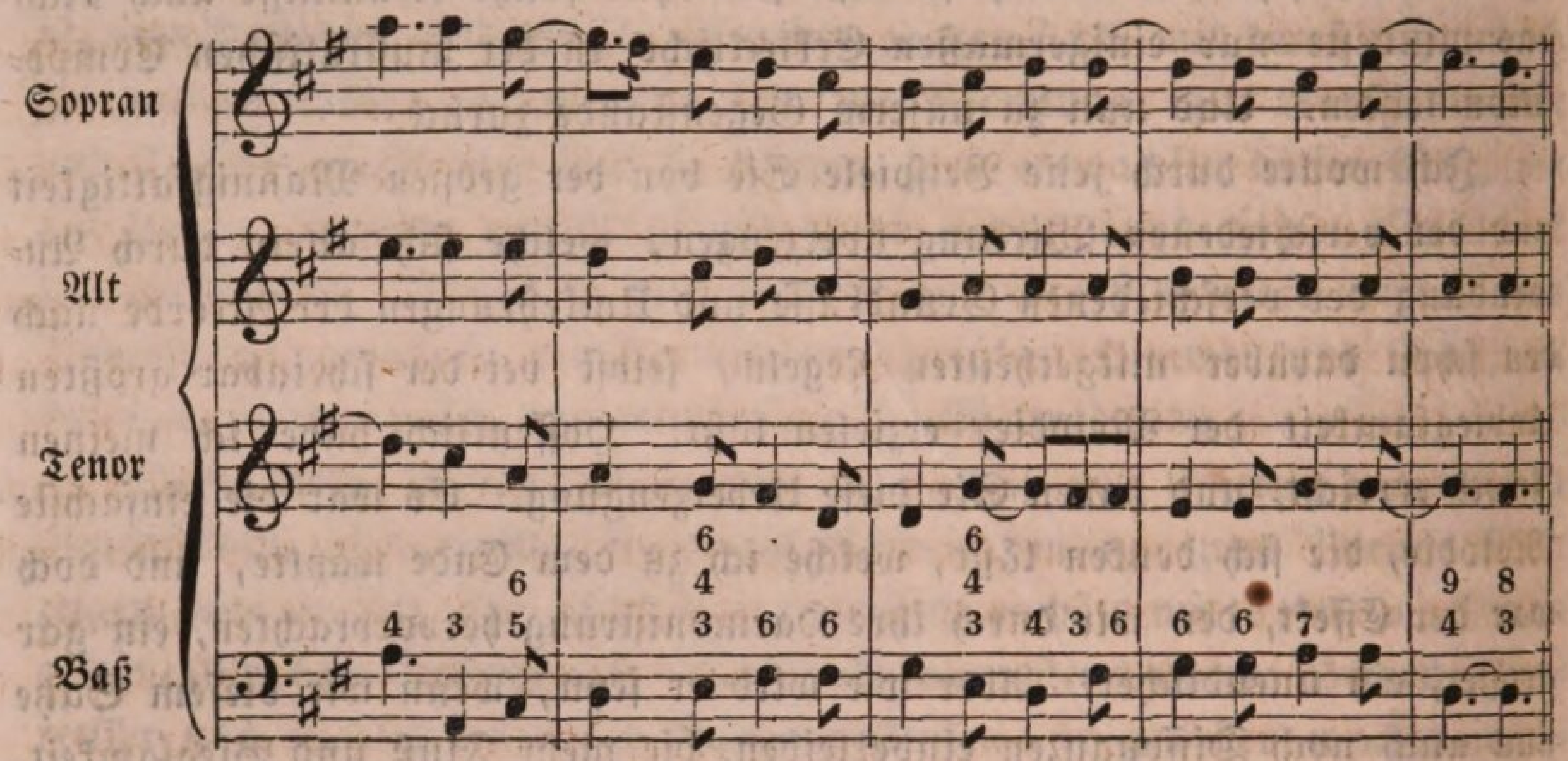
reicht mit klarem Bewußtſeyn und lauterem Gefühl, wo unſer Geiſt, unſer Verſtand, als viel zu ſchwach zum begreifen, beſcheiden zurückweicht. Ja, wo die Thätigkeit dieſes aufhört, da beginnt erſt das eigentliche Reich der Töne, die allein es vermögen, uns in einer ſeligen Ahnung wieder aufzuſchwingen zu Dem, von welchem wir gekommen ſind, nicht aber wenn ſie blos geſtellt werden wie dort, der eine auf und unter den andern, nach dem Maaßſtab des dürren Einmal Eins, ſondern wenn ſie ſich verbinden nach einem höheren, inneren Geſetz, das, aus der Natur entlehnt, ihnen ſelbſt auch wieder Natur, Leben und Wahrheit, Seele und Geiſt verleiht durch den luftigen Körper des Klanges. Die ätheriſchen Schwingen des Tones ſind die Leiter, auf deren Stufen unſere Seele hinaufſteigt in die Wohnungen unſichtbarer Geiſter, wo wir uns dann in einer ſeligen Feier wieder lebendig bewußt werden eines früher geſchauten Heiligen; ſind die Flügel unſers ganzen Ichs, mit deren rhythmiſch geordnetem Schlag es anſtreben ſoll zur Veredlung, zur Gottähnlichkeit und Tugend; nicht aber ſind ſie Körper, blos entwachſen dieſer Erde, um auf ihr an einander gereiht zu werden zu einem wunderſamen Spielwerk des Verſtandes. Muſik iſt kein Schach, und ihre Notentafel kein bloßes Damenbrett, ſondern die Vermittlerin zwiſchen Himmel und Erde, in deren Anſchauung ſich uns manifeſtirt die Weltordnung.

Doch, meine Herren! ich komme zu weit ab von unſerem eigentlichen Gegenſtande. Ich wollte Ihnen im Vorbeigehen nur zum Voraus ſchon zeigen, wie es ſich gar nicht ſo wunderſam verhält mit dem, was man gewöniglich den Contrapunkt nennt, als wenigſtens unſere Herren Theoretiker und wirklich gelehrten Contrapunktiſten uns glauben machen möchten; und wie, wenn denn dem wirklich auch ſo wäre, all' dieſe Wunderſamkeit und Wunderbarkeit, all' dieſe Gelahrtheit unter Longenperücken und Haarbeuteln, ſo gar nicht eigentlicher Zweck der Kunſt ſind, und auf ihren Beſitz blutwenig, faſt gar nichts ankommt, um die Kunſt als ſolche zu verſtehen und in ihr wirken, Künſtler ſeyn zu können. Es iſt gut, ſehr gut, wenn der Muſiker den Contrapunkt verſteht, und darum werde ich ſpäter wenigſtens auch das Weſentlichſte davon Ihnen mitzutheilen nicht verabſäumen, denn der Menſch muß in Allem, was er thut, wenn er wirklich Herr ſeines Werkes, Meiſter ſeines Fachs ſeyn will, ſtets mehr Mittel und Kräfte zur Hand haben, als er eben zu ſeiner Leiſtung braucht. Nur ſo wird dieſe einen Grad von Vollkommenheit erreichen. Aber es iſt nicht gerade durchaus nothwendig, daß man auch ein durchbildeter Contrapunktiſt ſey, um ein muſikaliſches Kunſtwerk zu Tage fördern zu können, gehöre dies nun an, welcher Art und Gattung es wolle. Sie

Alle werden mir beiſtimmen, wenn ich z. B. den Kapellmeiſter Spohr in Kaſſel für einen der größten jetzt lebenden Componiſten und Künſtler erkläre; ſtehen manche Andere ihm gleich und zur Seite, ſo wüßte ich im Augenblick doch Keinen, der unbedingt über ihn zu ſtellen wäre; aber daß er auch einer der gelehrteſten Contrapunktiſten ſey, möchte ich eben ſo wenig behaupten, als er ſelbſt hoffentlich ſich nicht dafür ausgiebt und hält. Vollſtändige und gründliche harmoniſche Kenntniſſe und Gewandtheit im muſikaliſchen Satze aller Art muß jeder Künſtler beſitzen, denn, wie die Harmonie das zweite große und weſentliche Halbtheil ausmacht jedes muſikaliſchen Kunſtwerks, das von dem erſten, der Melodie, eben ſo wenig getrennt werden kann, ohne das Ganze aufzulöſen in ein todtes — ſo zu ſagen Nichts, wie die Seele vom menſchlichen Leib, und der Leib von der menſchlichen Seele, ſo läßt ſich ohne ſolche Kenntniſſe auch nicht das mindeſte nur einigermaßen Erkleckliche in der muſikaliſchen Compoſition leiſten. Und nun zu unſerm Gegenſtande zurück.

Ich wollte durch jene Beiſpiele Sie von der großen Mannigfaltigkeit und der verſchiedenen Wirkung überzeugen, welche ſich allein durch Anwendung der verſchiedenen Grundbäſſe und Umkehrungen der Accorde nach den ſchon darüber mitgetheilten Regeln, ſelbſt bei der ſcheinbar größten Unbiegſamkeit der Melodie, erzielen läßt. Hoffentlich habe ich meinen Zweck erreicht, und haben Sie dieſe Ueberzeugung. Es war die einfachſte Melodie, die ſich denken läßt, welche ich zu dem Ende wählte, und doch war der Effekt, den wir durch ihre Harmoniſirung hervorbrachten, ein gar großer, ein unendlicher. Aber wie wird er ſeyn, wenn wir dieſem Satze nun auch noch Diſſonanzen einverleiben, die mehr Fluß und Biegſamkeit, mehr inneren wie äußeren Zuſammenhang in die Bewegungen der verſchiedenen Stimmen bringen? — Unſere gute deutſche Sprache, ſonſt ſo beſtimmt und ſo feſt, ſo reich und biegſam, hat dennoch kein Wort, die Mannigfaltigkeit auszudrücken, die unausbleiblich entſtehen muß, denn nicht allein ſind es die Diſſonanzen für ſich, die jetzt noch mitwirken, ſondern dieſelben üben überall auch einen Einfluß auf die Wirkung und den Ausdruck der verſchiedenen Stimmen. Es würde gar zu viel Raum wegnehmen, wollte ich das Beiſpiel in allen ſeinen, ja nur in den zunächſt ſich darbietenden möglichen Geſtaltungen hier nun auch mit Diſſonanzen durchwebt wiedergeben, und ſetze daher nur eine Art davon her:





Andere mögen Sie bei Ihren häuslichen Uebungen durch Abwechſelung unter den möglichen Grund= und umgekehrten Bäſſen, wie Diſſonanzen, ſelbſt vornehmen. Wo ich hier Diſſonanzen eingeführt habe, ſehen Sie aus der Bezifferung; auch der Grundbaß, den ich zur Begleitung der Melodie wählte, iſt aus ſolcher leicht erkennbar. Wenn Sie das Beiſpiel noch mehr umarbeiten, und auch andere als die von mir hier bezeichneten Diſſonanzen darin anbringen, ſo achten Sie bei der Vorbereitung derſelben auch ja wohl darauf, daß keine Stimme die andere überſchreitet. Sie verſtehen mich: es darf eine tiefere Stimme ſo wenig ein Intervall oder einen Ton anſchlagen, der über dem liegt, welcher zu gleicher Zeit in einer höheren ertönt, als eine höhere Stimme unter eine tiefer liegende hinabſchreiten.

Damit, glaube ich, haben wir auch den Zweck unſerer heutigen Unterhaltung erreicht. Wir haben, im raſchen Fluge zwar, doch auch nicht mit Uebereilung, noch einmal das ganze Gebiet durchlaufen, auf dem wir bis dahin unſere Pflanzen ausſteckten, daß ſie heranwachſen und gedeihen eine jede zu kräftigem, fruchttragendem Stamm. Wir prüften und unterſuchten dann auch eine jede noch einmal, wie ein ſorgſamer Gärtner, ob ſie nicht verdorrt ſey und ſtehe auch gehörig in Ordnung, in Reihe und Glied; riefen ihre Zeichen uns noch einmal in's Gedächtniß zurück, und merkten uns den Zuſammenhang, in welchem ſie ſich befindet, mit ihrer Umgebung, damit, wenn am Tage der Ernte wir kommen, und den Lohn haben wollen für unſere Mühe und Arbeit des Säens, Pflanzens und Begießens, wir ſie auch wieder finden und wiſſen, in welches Fach und zu welcher Gattung und Art gehöre ihre Frucht und ihr Saamen. Das Leben iſt kurz und die Kunſt iſt lang; wer in ihr noch etwas Erſprießliches leiſten will, hat keine Zeit über zu langem Suchen und Trachten. Der Componiſt iſt ein Maler, der ſeine Bilder urplötzlich entwirft, wie ſie ſein Inneres erſchaut; es bleibt ihm nicht Zeit und Muße, die Farben da erſt zu reiben und zu miſchen, zu läutern und zu ordnen. Es geht ja doch genug ſchon dabei verloren von dem erſchauten Seelenbilde auf dem langen mühſamen Wege durch Geiſt und Hand bis zu dem widerſtrebenden Stoff. Der Componiſt iſt verloren, der, wenn ihm im Augenblicke lichter Begeiſterung ein Gedanke kommt vom glücklichen Eden, erſt überlegen, denken und ſuchen muß, wie er ihn feſthält und in Noten zu Papiere bringt. Es muß, meine Herren! wollen Sie wahren Nutzen aus unſerer Unterhaltung ziehen, und wirklich Früchte erwerben durch den Fleiß, den Sie jetzt auf das Studium der Harmonie verwenden, Ihnen Alles ſo geläufig ſeyn, daß ſie in jedem Augenblicke im Stande ſind, nach dem, was Sie davon wiſſen und können, auch zu urtheilen und fertig zu handeln. Eine Melodie zur Hand genommen, müſſen die Bäſſe gleichſam auch ſogleich darunter fließen, und die Harmonie entſtehen mit einer Fertigkeit, als ſagten Sie das Einmal Eins oder Vater Unſer Ihrem Schulmeiſter noch her. Keine falſche Quinte oder Octave z. B. darf ſich zeigen: Sie müſſen fertig ſeyn, ſie zu vermeiden, und die Geſetze und Art und Weiſe dieſer Vermeidung in ſich aufgenommen und ſich angeeignet haben, wie die Gewandtheit, den Hunger oder Durſt zu ſtillen. Der Wille, eine Diſſonanz einzuführen, muß auch ſchon das Vollbringen der Vorbereitung und Auflöſung erzeugen, und die Gelegenheit zur Septime auch dieſe ſelbſt ſchon erfaſſen. Eben ſo müſſen Sie, ſehen Sie ein Ton-

ſtück an, ſey es, welches es wolle, gleich mit dem Anblick, nicht erſt durch langes Suchen und Studiren, Rechenſchaft geben können von der Harmonie eines jeden Taktes, welche ſie iſt, wie entſtanden, zu welchem Zweck und in welcher Folge. So fertig, fertig wie der Wechsler im Zählen, müſſen Sie ſeyn in allen Dingen, dann werden Ihnen auch die Früchte Ihrer Studien in jedem Augenblicke, wo Sie ſich mit Muſik beſchäftigen, entgegenſtrömen, ſo beſtimmt und reich, wie dem Kapitaliſten ſeine Zinſen. Und daß Sie es werden, oder um ſich zu überzeugen, ob Sie es ſind, nahm ich die heutige Recapitulation vor, und ich darf Ihnen das, mich ſelbſt vielleicht noch mehr als Sie beruhigende Zeugniß geben, daß ich in meinen Erwartungen und Hoffnungen nicht getäuſcht wurde. Aber ſetzen Sie — ich bitte Sie recht angelegentlichſt darum — Ihre Uebungen zu Hauſe auch ferner mit ſo großem Fleiße und Eifer fort. Legen Sie dabei, was ich Ihnen während meiner Vorträge dictirte, zur Seite, und erholen ſich alſobald Raths daraus, wo Sie nur in Zweifel über Etwas kommen ſollten. Nehmen Sie Melodien, welche ich früher als Beiſpiel zu irgend einem Lehrſatze anführte, wieder auf und bearbeiten dieſelben harmoniſch nach Ihrem jetzigen Wiſſen und Können, und wenn das geſchehen, ſtellen Sie eine Vergleichung an zwiſchen der Geſtalt, welche jetzt der Satz hat, und jener, welche er damals, wo die Melodie zum Beiſpiel diente, hatte. Die große Verſchiedenheit, welche Sie zwiſchen beiden finden, wird Sie auf den innigen Zuſammenhang führen, in welchem alle unſere Lehren ſtehen, und Ihnen den Beweis liefern von dem in der That ungeſtört ſyſtematiſchen Gange, den wir in unſeren Unterſuchungen nehmen. Mühen laſſen Sie ſich nicht verdrießen, und die Ihre Arbeit Sie koſtet, ſind doch nur gering, ganz gering im Verhältniß gegen die, welche Andere ſich gegeben haben und geben müſſen, um — zu keinem andern Ziele zu gelangen, als zu welchem auch wir kommen. Seyen Sie überzeugt, wir haben den bequemſten und kürzeſten Weg erwählt, und ich verheiße Ihnen in meinem guten Glauben und Recht, daß Andere, kennen ſie ihn erſt, geſchwind umkehren werden auf ihrer Wanderung, auf der mit jedem Schritte ſie über Felſen und Steine ſtolpern, und unſere ſo ebene Bahn einſchlagen. Ganz ohne Mühe erwirbt der Menſch Nichts auf der Welt, auch der Künſtler nicht. Der muß geboren werden — geht die Sage; ganz recht, aber auch erzogen. Leſſing meinte einmal, der gebildete, der wiſſenſchaftlich gebildete Künſtler ſey doch noch einmal ſo viel werth als der blos geniale; und Sie haben gewiß doch Göthe's „Fauſt“ geleſen: ſind Ihnen die Worte nicht aufgefallen und unumgänglich im Gedächtniſſe geblieben, die dieſer tiefe Kenner aller Künſte dort ſpricht:

„Dem glücklichſten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Inſtinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuſchwingen.
Die Kunſt bleibt Kunſt! Wer ſie nicht durchgedacht,
Der darf ſich keinen Künſtler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erſt recht ſicher kennen“ —

mir ſind ſie es, und werden es ewig auch bleiben; ja ſie ſind gewiſſermaßen zum Princip geworden all' meiner Anſicht von der Künſtlerſchaft. Arbeiten wir deshalb, damit wir am Abend unſerer Tage uns ſtets Rechenſchaft ablegen können von dem Morgen.

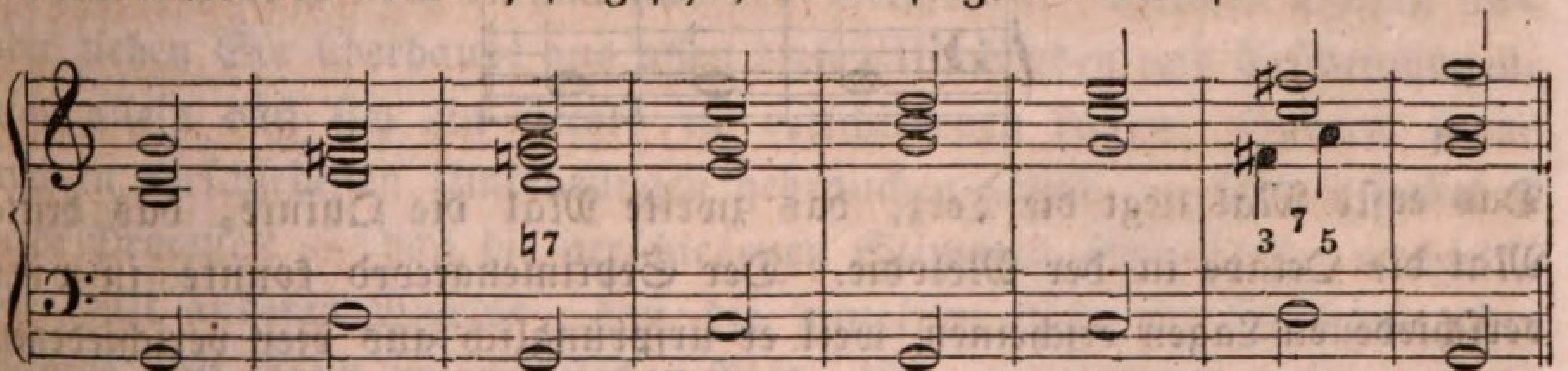
Vierzehnte Lection.

Von der ausgedehnten oder zerſtreuten Harmonie.

Die Ueberſicht, welche ich Ihnen in dem letztgehaltenen Vortrage über alle unſere früheren und bisherigen Betrachtungen und Unterſuchungen gewährte, glaube ich, wird hinreichend geweſen ſeyn, Ihnen ſämmtliche Reſultate derſelben noch einmal, wie in einen Rahmen gefaßt, zu veranſchaulichen, und ſo für unſere ferneren Forſchungen ſtets gegenwärtig zu erhalten. Nehme ich daher, bevor ich den Gegenſtand, den ich für heute zu einer näheren Beſchauung beſtimmt habe, unſeren Blicken entgegenrücke, auch den Faden der Unterſuchung nicht weiter und noch einmal auf, ſondern ſchreite ſofort auf jenen ſelbſt zu. Sein Inhalt oder ſein Zweck wird kein anderer ſeyn, als den alle unſere Beſchäftigungen von jetzt an haben: das Gebäude der Harmonie, das in ſeinen Grundfeſten und weſentlichſten Elementen längſt fertig daſteht, immer mehr auszuſchmücken, für alle Verhältniſſe des muſikaliſchen Lebens tauglicher und bequemer, und durch Mannigfaltigkeit und Vielſeitigkeit beſonders es immer erhabener und für die Dauer auch annehmlicher zu machen.

Schon aus der zweiten und dritten Lection her noch werden Sie ſich erinnern, daß ich Ihnen lehrte, alle Harmonie, womit ſich eine Melodie begleiten läßt, beſtehe urſprünglich aus dem Dreiklange desjenigen Grundbaſſes, der unter den betreffenden Melodienton zu ſtehen komme, und die Töne dieſes Dreiklanges, wovon einer jedesmal bereits in der Melodie ſelbſt enthalten ſey, müßten dergeſtalt unter den Melodienton gelegt werden, daß kein anderes, ebenfalls dazu gehöriges Intervall noch dazwiſchen Platz finden könne, denn über die Melodie hinaus dürfe ſchon deshalb kein Harmonieton ſchreiten, weil dieſelbe ſonſt ihren Charakter als Melodie, als vorherrſchende Tonwelle, verlieren würde. Was den letzten Satz betrifft, ſo wird

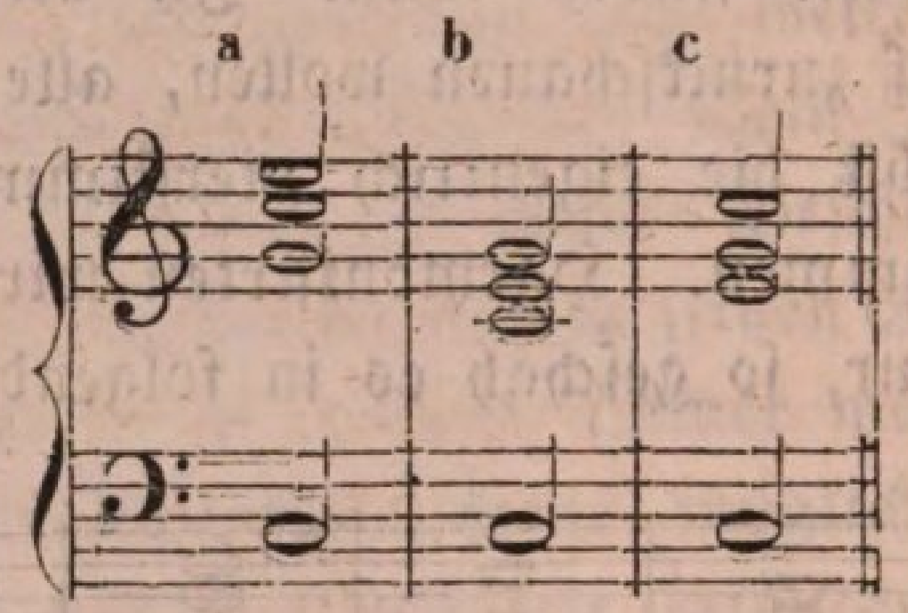
Ihnen, oder doch Vielen unter Ihnen, freilich bekannt ſeyn, daß es auch Tonſätze giebt, in welchen eine der unteren oder Mittel-Stimmen, z. B. der Tenor oder Alt, auch wohl der Baß die Hauptmelodie führt, und daß ſomit, wenn der Sopran dabei thätig ſeyn ſoll, dieſer nothwendig mit ſeiner Stimme über die melodieführende hinaustreten muß; ja ſelbſt in einfachen Claviercompoſitionen können ſolche Sätze vorkommen, wo die Hauptmelodie mitten inne von den übrigen Stimmen liegt, und ringsum von dieſen umgeben gleichſam erſcheint; allein der Umſtand, ſo wahr er iſt und ſo oft er vorkommt, ſtößt jenen allgemeinen Lehrſatz nicht um, nur iſt mir noch nicht vergönnt, Ihnen die Gründe davon, den Beweis, warum gleichwohl die Harmonie urſprünglich unter die Melodie gehört, anzugeben, weil dem noch manches Andere vorauszugehen hat, ohne welches der Beweis doch nur ein unvollſtändiger oder gar zu weitläuftig durchgeführter erſchiene; ſobald wir nur um einige wenige Lectionen weiter voran geſchritten ſind, wird ſich auch dazu eine paſſende Zeit und Gelegenheit darbieten. Vor der Hand nehmen Sie alſo den Satz ſo allgemein, wie er daſteht, auch als eine allgemeine Wahrheit an, daß alle Harmonie unter die Melodie zu liegen kommen muß, und urſprünglich zwar in der Geſtalt und Entfernung von einander ihre Töne geordnet, daß kein anderer, ebenfalls zu der Harmonie oder dem Accorde gehörender Ton noch dazwiſchen ſtatt finden kann. In dieſer Geſtalt waren denn auch, wenn Sie darauf zurückſchauen wollen, alle unſere bisherigen Beiſpiele geſchrieben, ſelbſt die eigentlich vierſtimmigen und in Partitur geſetzten nicht ausgenommen. Harmoniſirten wir z. B. eine Leiter, angenommen die von G-Dur, ſo geſchah es in folgender Weiſe:



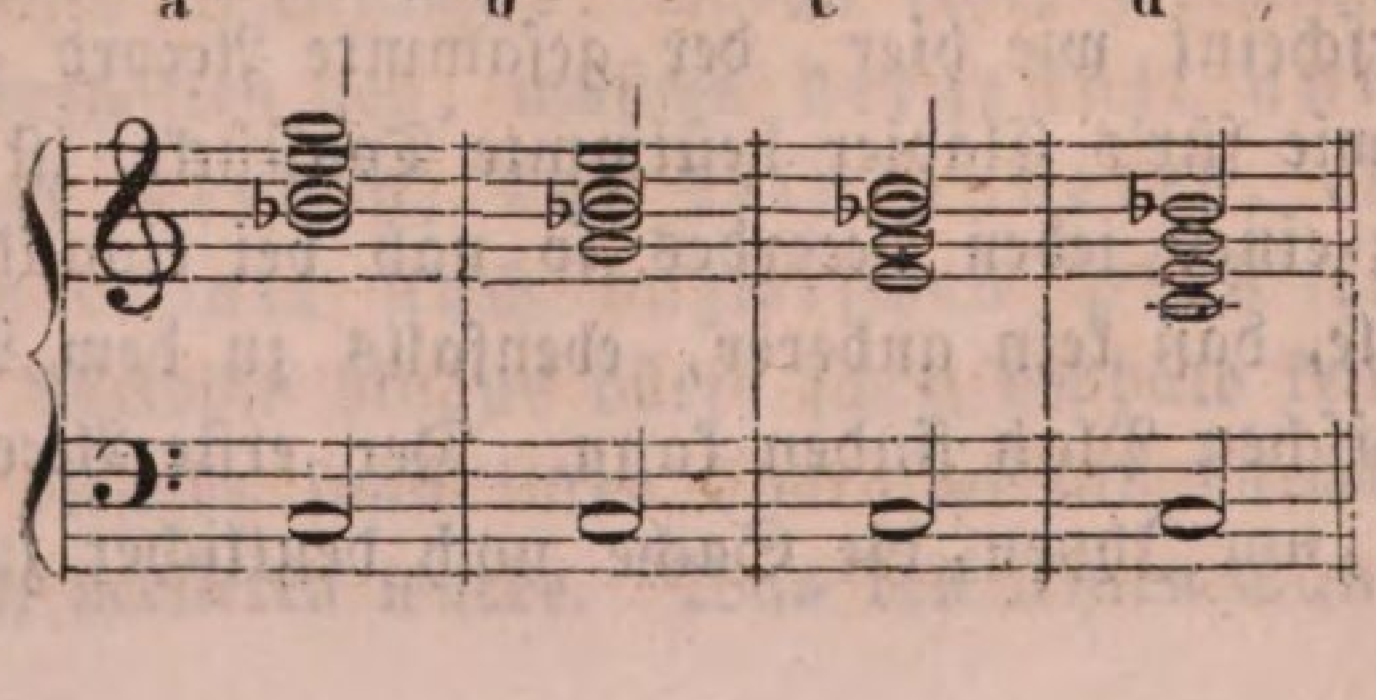
Ob die einzelnen Töne der Accorde nun partiturmäßig jeder auf beſonderes Linienſyſtem wie für eine beſondere Stimme geſchrieben werden, oder ob der Satz erſcheint wie hier, der geſammte Accord auch auf einem Linienſyſteme, wie für's Clavier beſtimmte Tonſtücke, iſt einerlei: immer ſtehen die Töne eines jeden Accordes ſo nah bei einander und bilden ſo kleine Intervalle, daß kein anderer, ebenfalls zu dem Accorde gehöriger Ton noch dazwiſchen Platz finden kann. Der erſte Accord jener harmoniſirten Leiter, um Ihnen die Sache noch deutlicher zu machen, iſt der

Dreiklang von G, alſo g h d, oder wie die Töne hier über einander ſtehen h d g; dieſelben liegen hier ſo nah bei einander, daß kein anderes h, kein anderes d oder g noch dazwiſchen erklingen kann, das größte Intervall, das zwiſchen ihnen ſtatt findet, iſt eine Quarte (d—g). Der zweite Accord iſt der Dreiklang vor D, als d fis a; auch dieſe Töne liegen ſo nah und dicht über einander als möglich, es hat nicht ein anderes d, ein anderes fis oder ein anderes a noch zwiſchen ihnen Platz, und ſo fort. Eine ſolche Zuſammenſtellung der Töne in einem Accorde nun, bei welcher dieſelben ſo nah neben einander liegen, daß kein anderer, ebenfalls zu dem Accorde gehöriger Ton noch dazwiſchen zu liegen kommen kann, nennt man enge oder gedrängte Harmonie: die Töne derſelben erſcheinen gleichſam zuſammen gedrängt, und die möglichſt kleinſten, engſten Intervalle zu einander bildend; und in dieſer engen oder gedrängten Harmonie waren bisher alle unſere Beiſpiele geſchrieben oder enthalten.

Nun ziehen Sie aber auch die verſchiedenen Lagen einmal wieder in Betracht, in welchen ein Accord erſcheinen kann, und von welchen ich bei verſchiedenen Gelegenheiten ſchon früher zum öftern handelte. Der reine Dreiklang z. B. ſagte ich, könne in drei verſchiedenen Lagen erſcheinen, je nachdem der eine oder andere ſeiner Töne in die Melodie oder Oberſtimme zu liegen komme; a iſt die erſte, b die zweite, c die dritte Lage deſſelben:

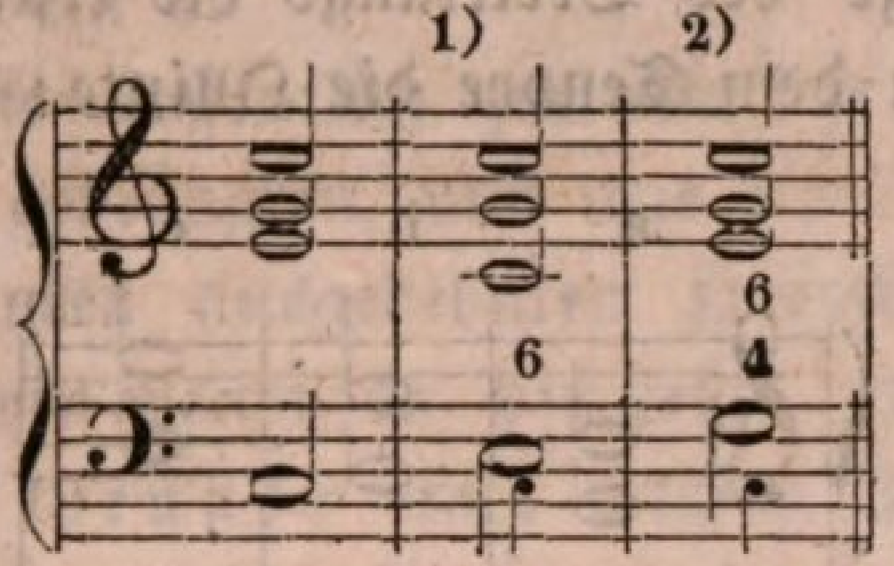


Das erſte Mal liegt die Terz, das zweite Mal die Quinte, das dritte Mal die Octave in der Melodie. Der Septimenaccord konnte in vier verſchiedenen Lagen erſcheinen, weil er urſprünglich aus vier verſchiedenen Tönen beſteht; a iſt ſeine erſte, b ſeine zweite, c ſeine dritte und d ſeine vierte Lage:

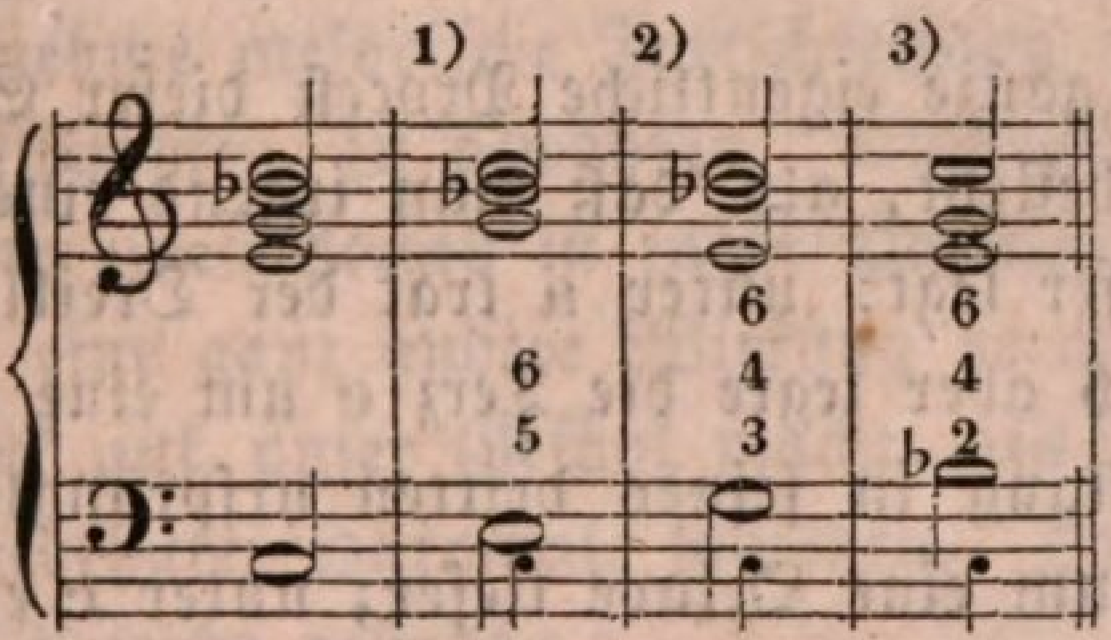


Der Unterſchied zwiſchen den verſchiedenen Lagen leuchtet Ihnen von ſelbſt ein.

Ferner gedenken Sie noch einmal jenes Proceſſes der Umkehrung der Accorde, nach welchem wir Töne aus der Harmonie nehmen und an die Stelle des Grundbaſſes in den Baß legen können. Wir vermögen den Dreiklang zweimal umzukehren, je nachdem wir entweder die Terz oder die Quinte aus demſelben nehmen und zum Baſſe machen:

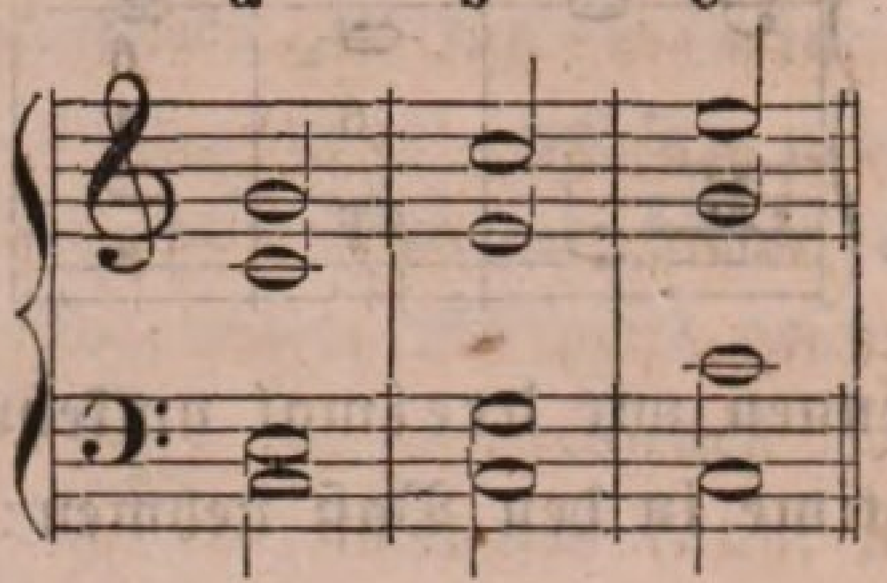


Den Septimenaccord können wir *dreimal* umkehren, je nachdem wir die Terz, Quinte oder Septime in den Baß nehmen:



Welche Accorde durch alle dieſe Umkehrungen entſtehen, wiſſen Sie, und erſehen Sie auch noch einmal aus den Beiſpielen. Welchen Schluß nun aber ziehen Sie überhaupt aus allen dieſen Umſtänden und Erſcheinungen, nicht allein daß ſich ein Accord in verſchiedenen Lagen, ſondern ſogar auch in verſchiedenen Umkehrungen gebrauchen läßt? — Worin beſtehen beide Proceſſe? — daß die verſchiedenen Stimmen ihre Stelle wechſeln, oder, mit anderen Worten, daß die einzelnen Töne der Harmonie oder Accorde von ihrem urſprünglichen Platze hinweggenommen und an einen anderen gelegt werden. Alſo darf Dieſes überhaupt auch geſchehen: *wir dürfen die einzelnen Töne einer Harmonie an einen andern als den ihnen in derſelben urſprünglich gebührenden Platz verlegen*, wenn nämlich die Harmonie, was ſich übrigens von ſelbſt verſteht, als ſolche ſelbſt nicht dadurch verletzt wird; und verſuchen wird aber eine ſolche Verwechſelung auch der Stimmen unter ſich, indem wir z. B. dem Tenor denjenigen Ton der Harmonie geben, welchen urſprünglich der Alt hatte. Sie begreifen, daß das nicht anders geſchehen kann,

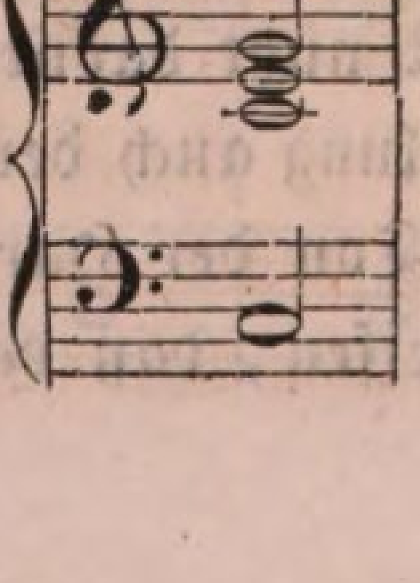
als wenn jener Ton um eine Octave tiefer gelegt wird, als er urſprünglich in der Harmonie erſcheint. Wir wollen den Dreiklang von C als Beiſpiel beibehalten. Unter a habe ich die Terz, welche dem Alte eigentlich nach der urſprünglichen Lage des Dreiklangs gehörte, dem Tenore gegeben, und dieſen dagegen dem Alte ſeine Octav abtreten laſſen; unter b hat der Tenor ſtatt des Altes die Quinte, und dieſer ſtatt des Tenors die Terz erhalten, und unter c endlich der Tenor die Octav, welche urſprünglich, da die Lage des Dreiklangs die erſte iſt, dem Alte gehörte, und dieſer dagegen von dem Tenore die Quinte:



Sie ſehen, daß der ganze eigentliche Proceß dieſer Stimmenvertauſchung in nichts Anderem beſteht, als daß man irgend einen Ton des Accordes um eine Octave tiefer legt: unter a trat der Dreiklang von C in ſeiner zweiten Lage auf, ich aber legte die Terz e um eine Octave tiefer; unter b erſchien der Dreiklang in ſeiner dritten urſprünglichen Lage, und ich legte die Quinte g um eine Octave tiefer; unter c erſchien der Dreiklang in ſeiner erſten Lage, und ich legte die Octav c um eine Octav tiefer,

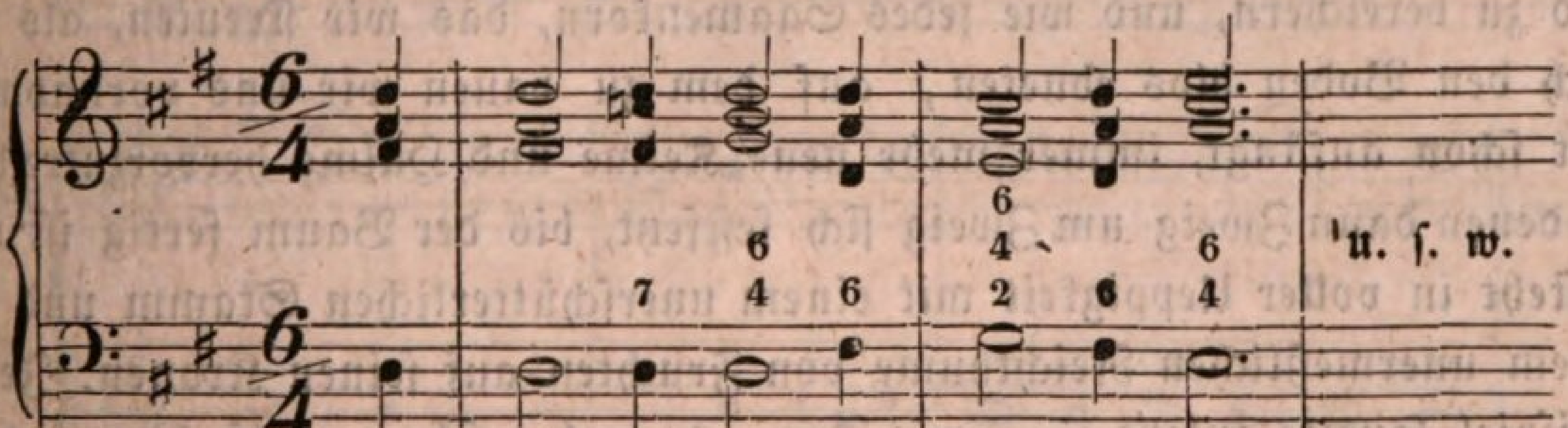
und das, meine Herren! iſt jenes Verfahren, welches die Kunſt des Satzes gewöhnlich die Verwandlung der engen oder gedrängten Harmonie in eine weite oder zerſtreute, auch ausgedehnte Harmonie nennt.

Die Accorde erſcheinen nun nicht mehr in einem ſolchen engen Intervallenverhältniſſe ihrer Töne zu einander, daß kein harmonieverwandter Ton mehr dazwiſchen ſtatt finden kann, ſondern erweitert, zerſtreut, mit ausgedehnter Intervallengröße, ſo daß wirklich noch harmonieverwandte Töne zwiſchen den einzelnen Stimmen Platz finden können. Betrachten Sie nur obige Accorde: der erſte iſt in enger oder gedrängter Harmonie dieſer:

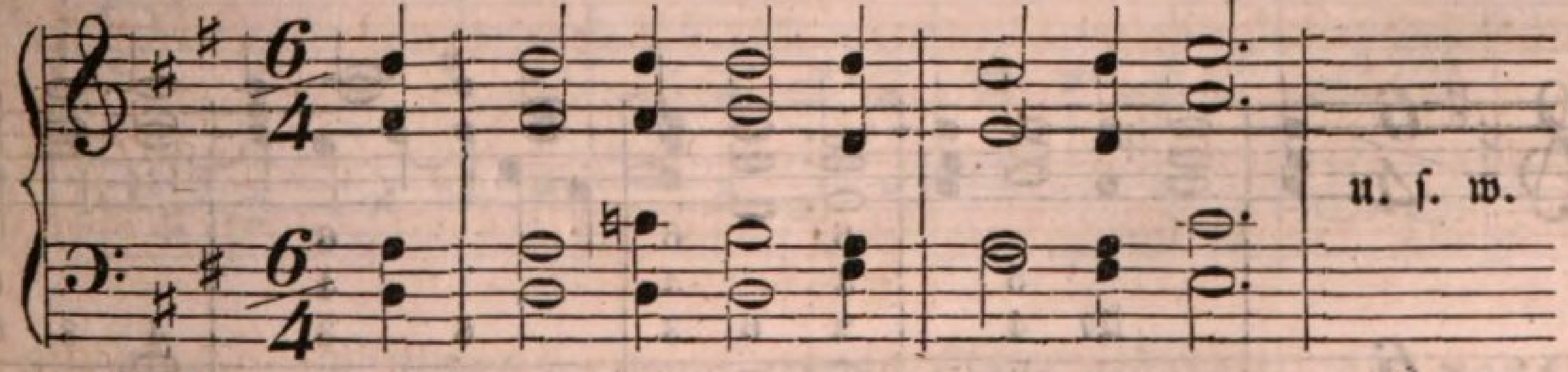


läßt alſo nicht zu, daß zwiſchen c e g vielleicht noch ein c, ein e oder g erklänge, aber oben in ſeiner weiten Harmonie kann ſowohl zwiſchen dem c — g des Alts und Soprans noch ein e erklingen, als zwiſchen Tenor und Alt ein g, und beide Töne, e und g, ſind harmonieverwandte, zu der Harmonie gehörende Töne. Im zweiten Accorde könnte zwiſchen Alt und Sopran noch ein g, und zwiſchen Tenor und Alt noch ein c ſtatt haben; im dritten Accorde zwiſchen Alt und Sopran noch ein c, und zwiſchen Tenor und Alt ein e.

Hiernach wiſſen Sie hoffentlich zur Genüge, was überhaupt man unter einer engen oder gedrängten, und was unter einer weiten oder zerſtreuten, auch ſogenannten ausgedehnten Harmonie zu verſtehen hat. Fragen Sie mich, ehe wir weiter in der Lehre von derſelben fortfahren, nach dem *Zwecke* und *Grunde* einer ſolchen Vertauſchung der Stimmen, ſo kann ich Ihnen vor der Hand nur darauf antworten, daß wir *einmal* damit ein ganz neues Mittel erhalten, Mannigfaltigkeit in den harmoniſchen Satz zu bringen, und *dann* dieſelbe oft auch nothwendig wird, um eine angenehme melodiſche Fortſchreitung in den Bewegungen, beſonders der Mittelſtimmen, zu bewahren. Unmöglich kann Ihnen entgehen, daß, wenn wir einen Accord in enger Harmonie ſpielen oder klingen hören, derſelbe eine ganz andere Wirkung hervorbringt, und einen ganz andern Eindruck auf unſer Gefühl macht, als wenn wir uns ſeiner in weiter oder ausgedehnter Harmonie bedienen. Dieſe Harmonien oder in dieſer Weiſe die Accorde geſtellt:



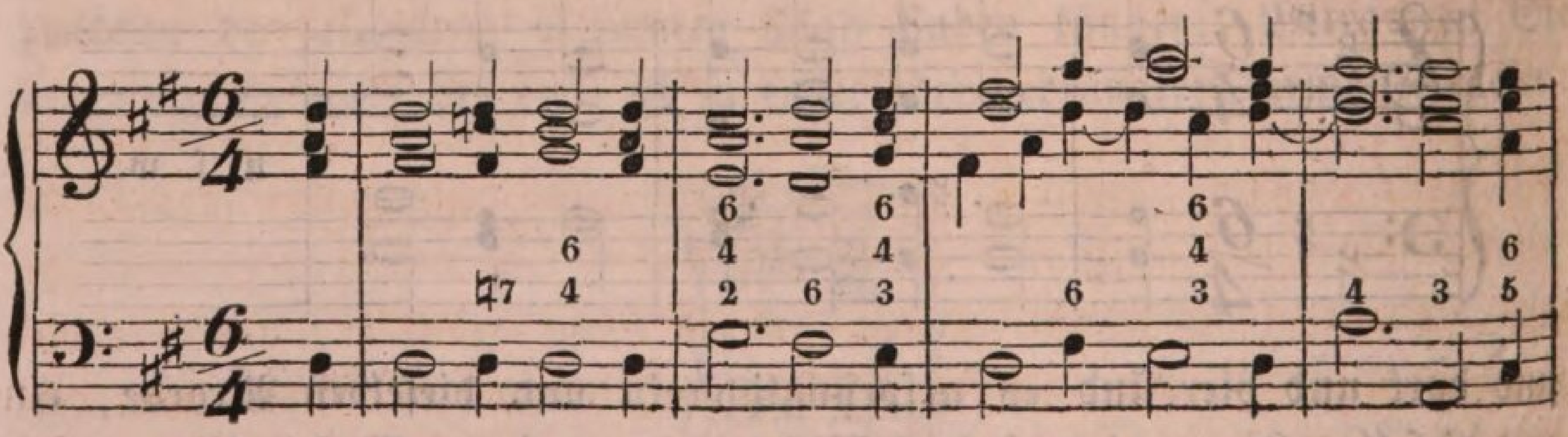
klingen dieſelben doch wahrlich ganz anders, als erſcheinen ſie ſo:

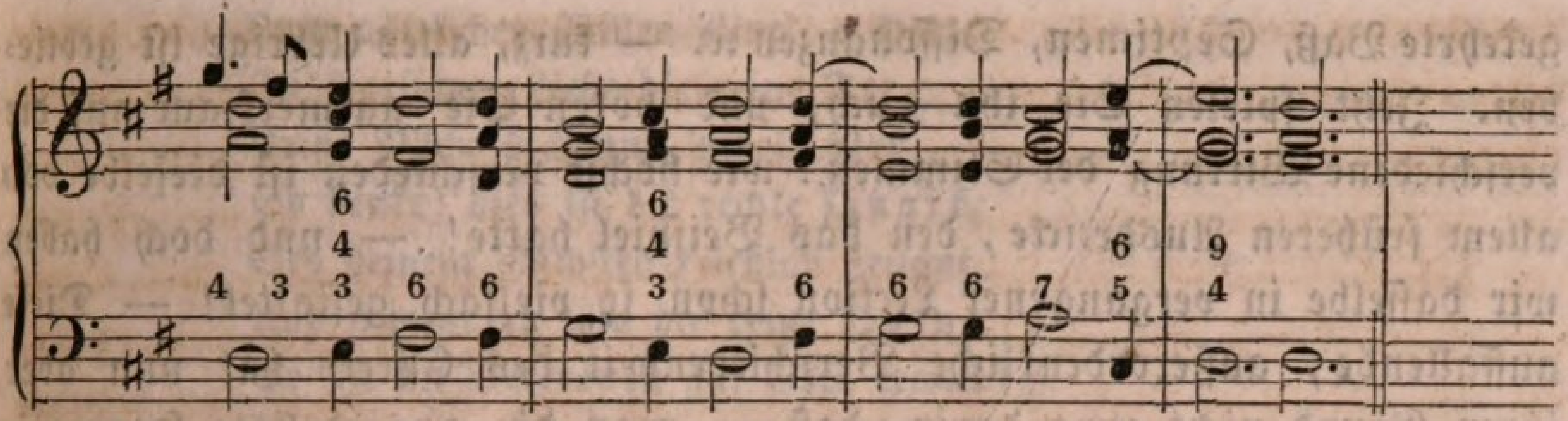


und dort und hier ſind es urſprünglich ein und dieſelben Accorde, ein und dieſelben Harmonien, ſo daß ſelbſt, wollten wir den Baß beziffern, dieſe

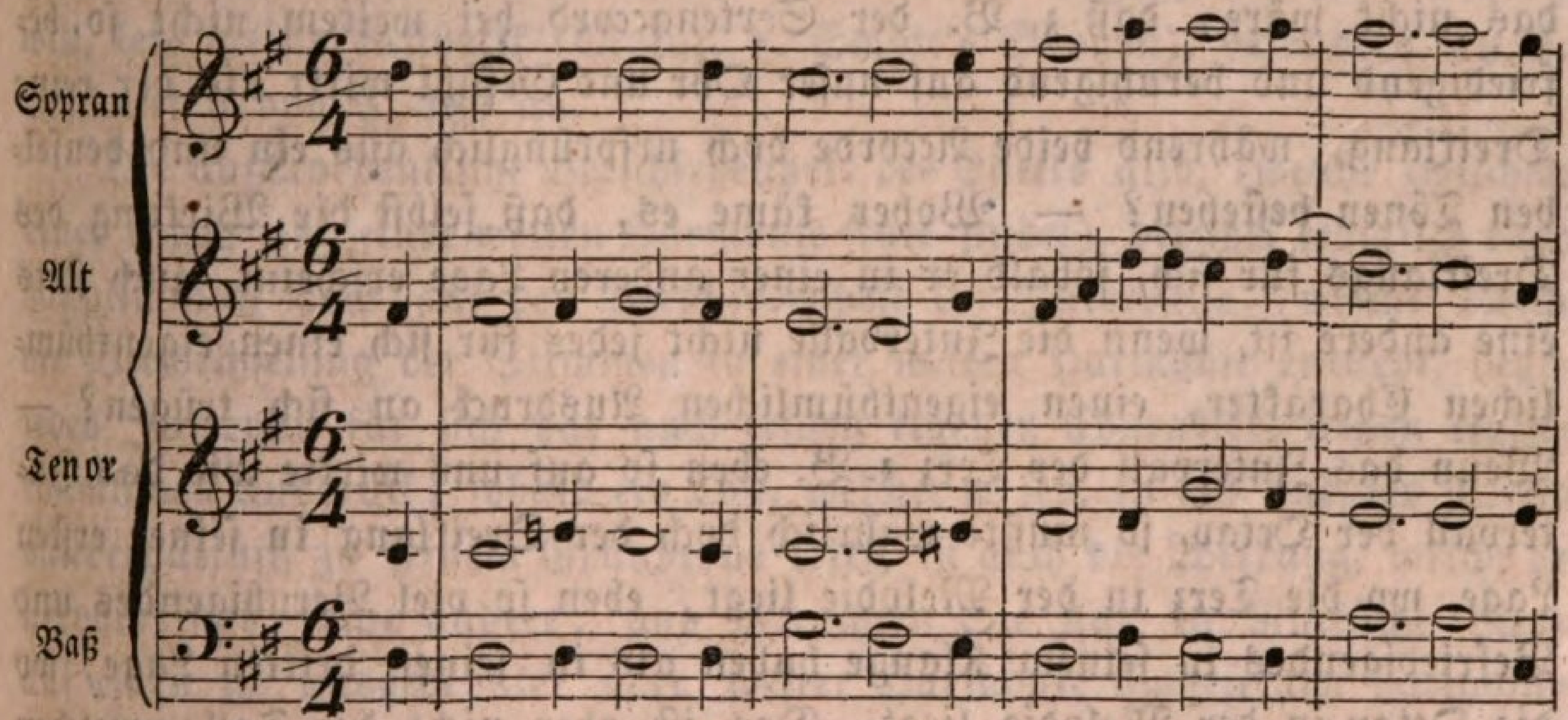
Bezifferung keine Aenderung leidet; nur haben Alt und Tenor ihre Plätze vertauſcht, und dort erſcheinen die Accorde in enger, hier aber in weiter oder ausgedehnter Harmonie.

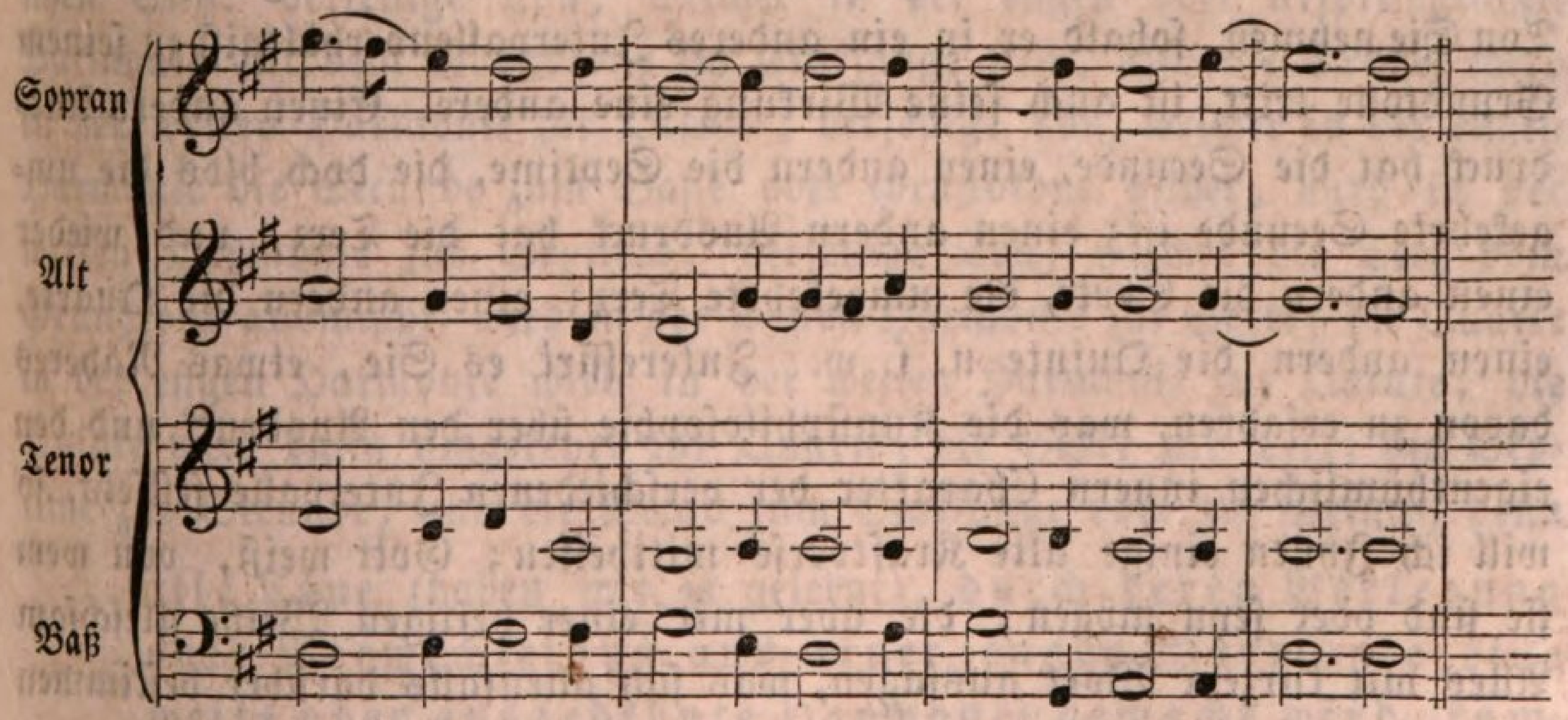
Sie haben bemerkt, daß die Accorde, welche ich ſo eben zum Beleg der Behauptung wählte, daß durch die Vertauſchung der Stimmen, welche die Veränderung einer engen Harmonie in eine weite bezweckt, obſchon ohne irgend eine weſentliche Verletzung der Harmonie an und für ſich, gleichwohl ein bedeutender Unterſchied in der Wirkung der Stimmen und Tonverbindungen überhaupt hervorgebracht werde, kurz mit einem Worte, daß ein Accord einen ganz andern Eindruck auf unſer Ohr und Gefühl macht, eine ganz andere Wirkung hervorbringt, wenn er in der engen, als wenn er in der weiten Harmonie erklingt, — ich ſage: Sie haben bemerkt, daß die Accorde, welche ich ſo eben zum Beleg dieſer Behauptung wählte, die beiden erſten Takte von jenem Beiſpiele ausmachen, das wir in der vorigen Lection auf verſchiedene Weiſe harmoniſch bearbeiteten (nur in einer andern Taktart iſt die Melodie geſchrieben); ſo laſſen Sie uns denn jenes ganze Beiſpiel jetzt einmal zur Uebung in weiter Harmonie herſetzen, Sie werden ſich dadurch, wenn Sie den Satz alsdann ſpielen, und prüfen, wie ganz anders er ſich jetzt ausnimmt gegen alle die Arten und Weiſen, in welchen wir ihn in voriger Stunde harmoniſch bearbeiteten, am beſten überzeugen, welch' ganz neuen Fund wir gethan haben auf unſrer Wanderung, unſer Gebäude immer mehr auszuſchmücken und zu bereichern, und wie jedes Saamenkorn, das wir ſtreuten, als wir noch den Boden blos ebneten, auf dem zu bauen wir uns vornahmen, jetzt ſchon anfängt, immer mehr neue Keime und Halme hervorzutreiben, an denen dann Zweig um Zweig ſich feſtſetzt, bis der Baum fertig iſt und daſteht in voller Ueppigkeit mit einem unerſchütterlichen Stamm und mit einem unermeßlichen Reichthume von Früchten auf ſeinen Kronen. Jenes Beiſpiel lautete zuletzt, — wie wir es vorher ſchon vielfach verändern konnten, iſt Ihnen bekannt genug —





Nun wollen wir es in weiter Harmonie ausarbeiten, alſo, was jetzt Alt iſt, zum Tenor machen, und was Tenor iſt, zum Alt, was ſofort geſchehen iſt, wenn wir die Alttöne ſämmtlich um eine Octav tiefer ſetzen. Zur beſſeren Ueberſicht will ich das Beiſpiel auch ſogleich wirklich vierſtimmig, d. h. in Partitur herſetzen:





Wie Sie ſehen, iſt Nichts an dem ganzen Satze geändert, als was die Umarbeitung zur weiten oder ausgedehnten Harmonie nöthig machte: der Alt iſt zum Tenor, der Tenor zum Alt geworden; alles Uebrige, der um=

gekehrte Baß, Septimen, Diſſonanzen ꝛc. — kurz, alles Uebrige iſt geblieben. Jetzt ſpielen Sie ihn auch, und hören Sie aufmerkſam auf die verſchiedene Wirkung der Stimmen: wie höchſt verſchieden iſt dieſelbe von allem früheren Ausdrucke, den das Beiſpiel hatte! — und doch haben wir daſſelbe in vergangener Lection ſchon ſo vielfach geſtaltet! — Dieſe auffallende, außerordentliche Verſchiedenheit des Effects hat nun aber ihren Grund nicht etwa darin, daß — was die ausgedehnte Harmonie charakteriſirt — die Stimmen in einer weiteren Entfernung von einander fortſchreiten, ſondern lediglich oder hauptſächlich doch in dem verſchiedenen Charakter der Intervalle. Es iſt dies keine Hypotheſe, meine Herren! — ſo verſchieden die Töne unter ſich, ſo verſchieden iſt auch der ſowohl innere als äußere Charakter der Tonintervalle. Woher käme es denn, wenn das nicht wäre, daß z. B. der Sextenaccord bei weitem nicht ſo befriedigend und beruhigend auf unſer Ohr und Gefühl wirkt als der reine Dreiklang, während beide Accorde doch urſprünglich aus ein und denſelben Tönen beſtehen? — Woher käme es, daß ſelbſt die Wirkung des Dreiklangs für ſich, ſobald er in einer anderen Lage erſcheint, auch ſtets eine andere iſt, wenn die Intervalle nicht jedes für ſich einen eigenthümlichen Charakter, einen eigenthümlichen Ausdruck an ſich trügen? — Wenn das Intervall der Terz z. B. eben ſo auf uns wirkte wie das Intervall der Octav, ſo müßte wahrlich doch der Dreiklang in ſeiner erſten Lage, wo die Terz in der Melodie liegt, eben ſo viel Beruhigendes und Befriedigendes in ſeinem Klange haben als in ſeiner dritten Lage, wo die Octav in der Melodie liegt. Das iſt aber nicht der Fall; welchen Ton Sie nehmen, ſobald er in ein anderes Intervallenverhältniß zu ſeinem Grundtone tritt, iſt auch ſeine Wirkung eine andere. Einen andern Ausdruck hat die Secunde, einen andern die Septime, die doch blos die umgekehrte Secunde iſt; einen andern Ausdruck hat die Terz, und wieder einen andern die Sexte, die umgekehrte Terz; einen andern die Quarte, einen andern die Quinte u. ſ. w. Intereſſirt es Sie, etwas Näheres davon zu erfahren, was die Kunſtphiloſophie über den Ausdruck und den eigenthümlichen innern Charakter der verſchiedenen Intervalle feſtſetzt, ſo will ich Ihnen einige alte Kraftverſe mittheilen; Gott weiß, von wem ſie ſind oder ſeyn mögen, die aber mit einer heiligen Weihe gleichſam Alles mit kurzem Wort ausſagen, was ſich allenfalls darüber beſtimmen läßt:

„Den heil'gen Glauben in Acht mir nimm,
Das ſey dir, o Menſch! die ächte Prim.
Die Hoffnung auch erhalte geſund,
Sie iſt auf der Scala die wahre Secund.

Zum göttlichen Willen kling', o Herz,
In ſparſamer Liebe die reine Terz.
Trifft Mühe dich und Arbeit hart,
So denke: dies iſt die rechte Quart.
Sey deinem Nächſten friedlich geſinnt,
Und ſtimme zu ihm die reine Quint.
So oft du Vertrauen auf Gott erweckſt,
Stärke dich alsbald die harmoniſche Sext.
Auch wie ein wunder-heilſam Recept
Verehre des Unglücks ſchneidende Sept.
Sey mäßig in Worten, Speis' und Schlaf,
So ruft dich der Herr zur höhern Octav.

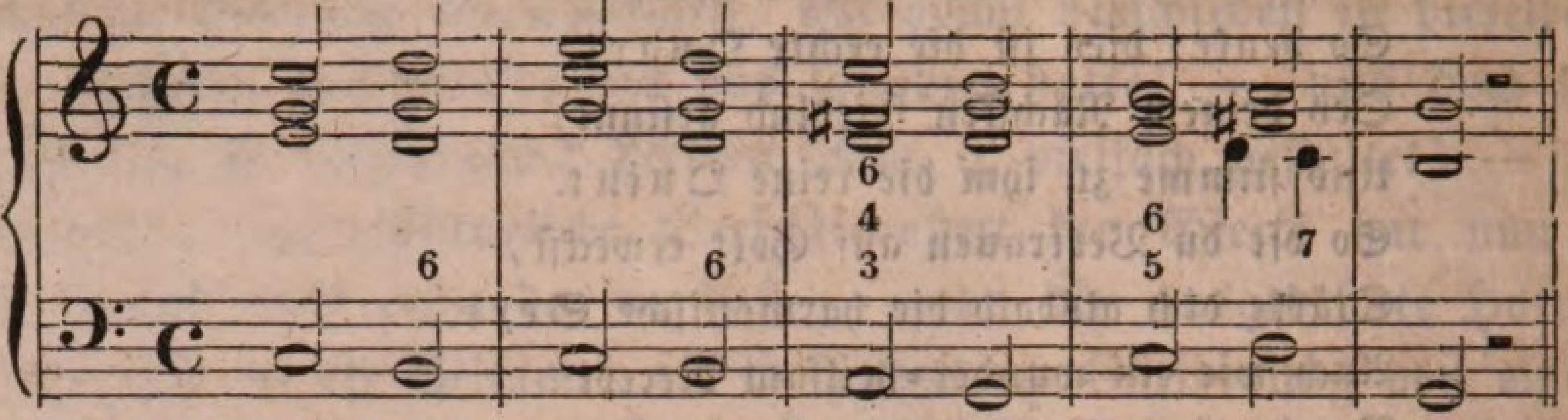
Und wer unter Ihnen noch weiter über dieſen Gegenſtand ſich belehren will, leſe meine Aeſthetik (Mainz, b. Schott's Söhnen), beſonders Th. 2. Abſchnitt 3 von §. 189 an.

Die außerordentliche Verſchiedenheit des Effects alſo, (welche zwiſchen einer engen und einer weiten Harmonie ſtatt findet), beruhet lediglich oder hauptſächlich doch auf der Verſchiedenheit der Intervalle, welche durch die Verwechſelung der Stimmen in einer weiten Harmonie entſteht, denn jedes Intervall für ſich hat auch ſeinen eigenen Charakter, ſeinen eigenthümlichen Ausdruck; ſobald ein Ton, welcher es ſey, in ein anderes Intervallverhältniß zu ſeinem Grundtone tritt, iſt auch die Wirkung, welche er hervorbringt, eine andere, und betrachten Sie nur in Rückſicht hierauf einen zu ausgedehnter oder weiter Harmonie umgeſetzten harmoniſchen Satz: derjenige Ton, welcher in der engen oder urſprünglichen Harmonie mit dem Grundtone im Einklange ſteht, alſo die Prime, wird in der weiten Harmonie zur Octave; derjenige Ton, welcher in der engen Harmonie die Secunde zum Baſſe oder Grundtone bildet, wird in der weiten Harmonie zur Septime; derjenige Ton, welcher die Terz vom Grundtone ausmacht, wird in der weiten Harmonie zur Sexte; die Quarte in der engen Harmonie wird in der weiten Harmonie zur Quinte; die Quinte wird dann umgekehrt zur Quarte; die Sexte zur Terz; die Septime zur Secunde, und die Octav zum Einklange oder zur Prime, denn

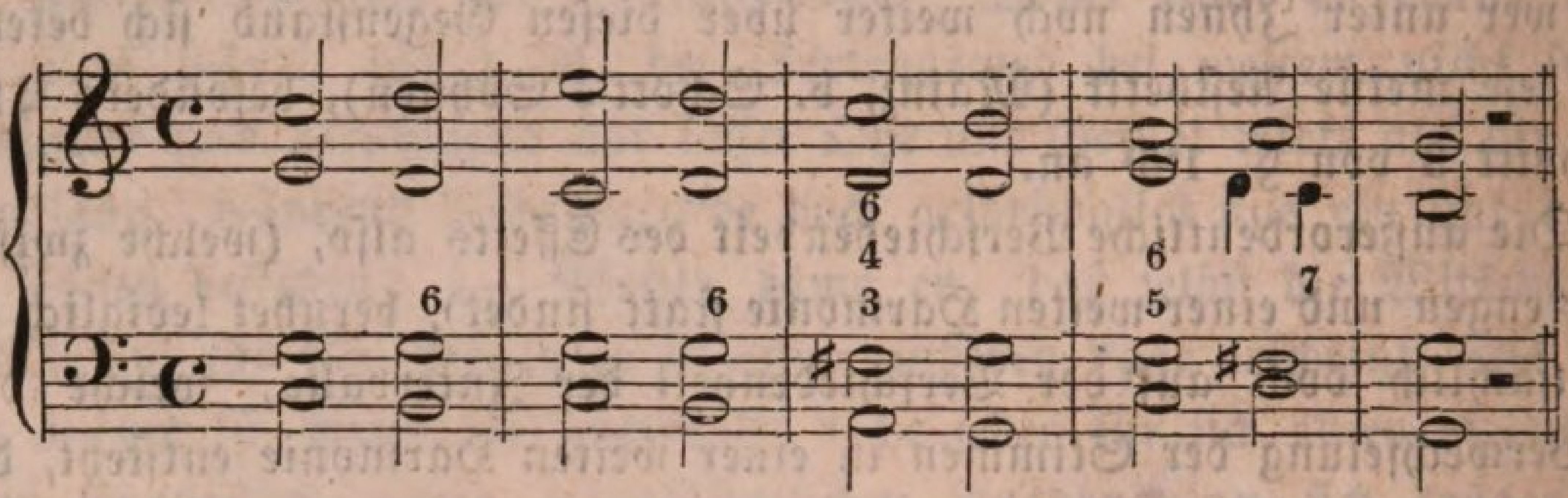
> alle Töne (haben wir ja gelernt), durch deren Verlegung oder Verwechſelung aus einer engen Harmonie eine weite oder ausgedehnte Harmonie gemacht wird, kommen ſtets um eine Octave tiefer zu ſtehen,

und bilden ſomit allemal das umgekehrte Intervall. Ich will nur noch ein kleines Beiſpiel herſetzen, und das Geſagte wird Ihnen ſogleich deut-

lich ſeyn, wenn Sie mich vielleicht jetzt noch nicht ganz verſtanden haben ſollten:



So ſteht das Beiſpiel in enger Harmonie da; ſetzen wir nun die Accorde in eine weite Harmonie um, das heißt, machen den Alt zum Tenor und den Tenor zum Alt:



Vergleichen Sie beide Arten von Harmonie mit und gegen einander, dieſe weite gegen jene enge, und jene enge gegen dieſe weite. Zuerſt werden Sie finden, daß die weite Harmonie nur entſtand, indem ich den Alt zum Tenor machte; denn daß dieſes nur geſchehen konnte, indem ich die Töne, welche die Altſtimme in der engen Harmonie ausmachen, ſämmtlich um eine Octave tiefer legte, und endlich, daß dadurch jenes umgekehrte Verhältniß der Toninterevalle entſtand. Im erſten Accorde z. B. bildete das g des Alts in der engen Harmonie die Terz zu dem unter ihm liegenden e des Tenors, jetzt in der weiten Harmonie aber macht es die Sexte zu demſelben aus; im zweiten Accorde war das g im Alte die Quarte von dem unter ihm liegenden d im Tenor, jetzt aber, wo es um eine Octave tiefer zu liegen gekommen iſt, bildet es zu demſelben die Quinte u. ſ. w.

Wiederholen wir hiernach mit einem paar Worte, was ich in der Hauptſache über unſern heutigen Gegenſtand Ihnen vortrug: eng iſt eine Harmonie, wenn die Töne derſelben ſo nah bei einander ſtehen, daß kein anderer harmonieverwandter Ton mehr dazwiſchen ſtatt haben kann; weit hingegen iſt ſie, wenn die Töne ſo weit von einander entfernt liegen, daß wirklich noch harmonieverwandte Töne dazwiſchen ſtatt haben können; aus einer engen Harmonie wird, ohne Verletzung ihrer Natur an und für ſich, eine weite Harmonie gemacht, wenn man den Alt die Stelle des

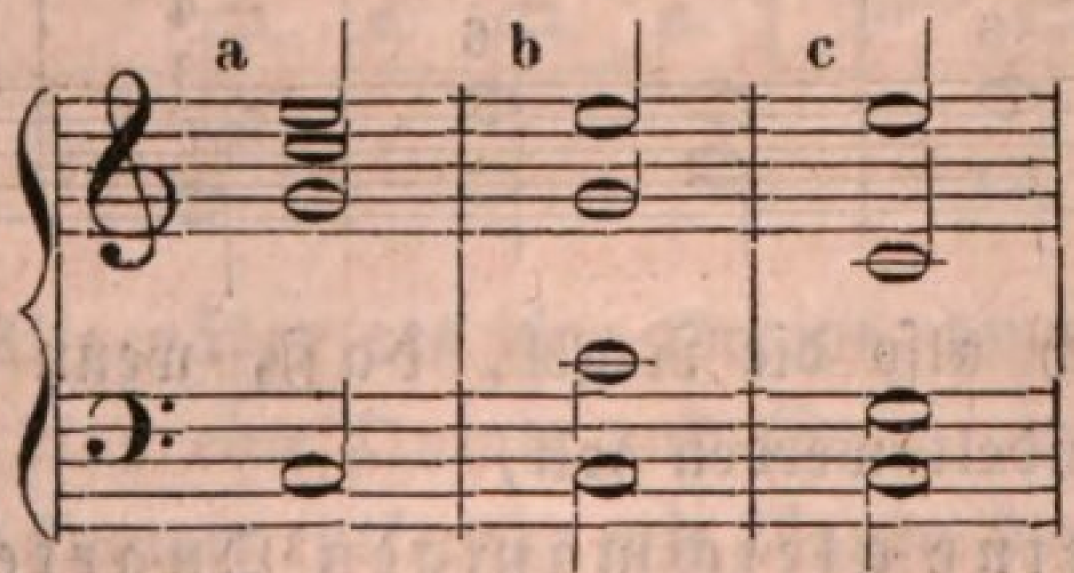
Tenors, und dieſen die Stelle des Alts einnehmen, alſo beide Stimmen ſich gegen einander austauſchen läßt, was aber nicht anders geſchehen kann, als wenn man die Töne der Altſtimme um eine Octave tiefer legt; hierdurch entſteht eine Umkehrung der Intervalle, und zwar in folgender Ordnung:

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

d. h. der Einklang wird zur Octave, die Secunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Secunde, und die Octave zur Prime; und auf dieſer Veränderung der Intervallengröße der Töne beruht denn endlich auch die bedeutend verſchiedene Wirkung, welche eine weite Harmonie gegen eine enge, wenn beide auch im Uebrigen ſich völlig gleich ſind, hervorbringt, denn jedes Intervall, ſey es groß oder klein, hat auch ſeinen eigenthümlichen Charakter und ſeinen eigenthümlichen Ausdruck. Und meine Herren! was wir hier, wie das Einmal Eins, ſo gleichſam an den Fingern herzählen und ausrechnen, iſt — kaum daß ich Sie ohne Ironie darauf aufmerkſam machen kann — jenes merkwürdige Experiment, das die gelehrten Herren Theoretiker, die an Geheimthuereien und wichtigen Amtsmienen oft weit mehr Freude haben, denn an dem reinen geſunden Duft, der aus unſerer Blume der Kunſt, gewachſen und gezogen in freier Natur, ſo reich hervorſtrömt, mit keinem geringeren, aber auch keinem hochtrabenderen Namen belegen, als

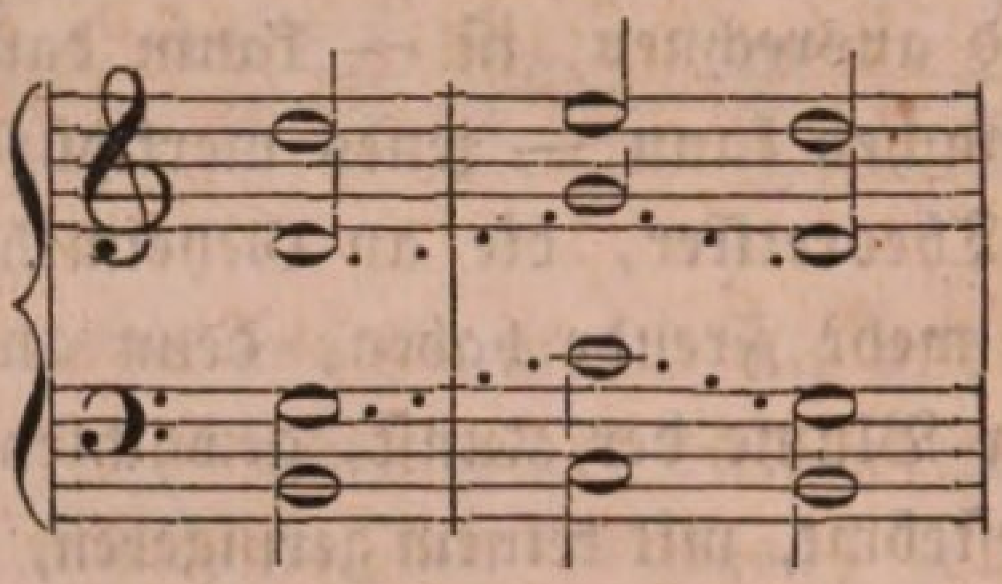
mit dem doppelten Contrapunkte in der Octave.

Doch wir ſind damit noch nicht fertig in unſerer Lehre von der ausgedehnten oder zerſtreuten Harmonie. Sehen Sie auf den dritten Accord des letzten Beiſpiels zurück: habe ich hier auch den Alt zum Tenor und den Tenor zum Alte gemacht? — nein, denn der Accord hieß in der engen Harmonie wie bei a, und hätte alſo nach der bisherigen Regel darüber in der weiten Harmonie heißen müſſen wie bei b, heißt in Wirklichkeit aber wie bei c:

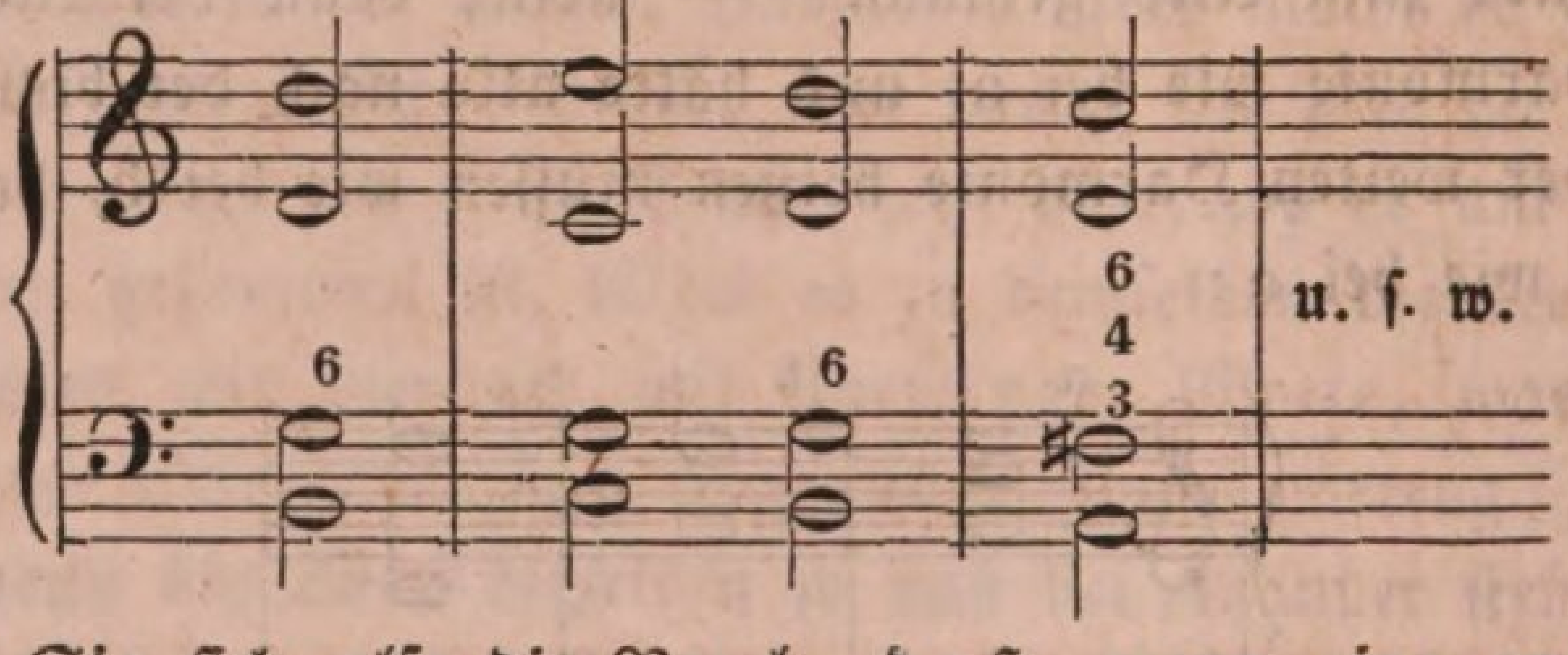


Warum wohl ſchrieb ich ihn ſo, und nicht wie er hier unter b ſteht, wo ich hätte, wie gewöhnlich, nur den Alt um eine Octave tiefer zu ſetzen

brauchen, während ich hier Alt und Tenor beide um eine Octave tiefer geſetzt habe, und ohne aber den Alt zum Tenor und den Tenor zum Alt zu machen? — Wollte ich einmal dieſen Accord ebenfalls wie die übrigen in weite Harmonie bringen, ſo konnte ich nicht anders dabei verfahren, als ich verfahren bin, deshalb, weil, hätte ich den Accord gebraucht, wie er hier unter b geſchrieben ſteht, jene fatalen falſchen Quintenfolgen entſtanden wären. Ziehen wir doch nur den Accord, welcher eben vorhergeht, ſowohl als den, welcher gleich nachfolgt, in Betracht; in allen drei Accorden bildet in der engen Harmonie der Altton, welcher umgekehrt werden muß, wenn eine weite Harmonie entſtehen ſoll, eine Quarte zu dem darunter liegenden Tenortone; gelernt aber haben wir, daß die Quarte umgekehrt zur Quinte wird, und ſo wären hier ja, durch die gewöhnliche Art der Erzeugung einer weiten Harmonie, zwiſchen Alt und Tenor Quintenparallelen entſtanden, welche, ſo wenig empfindlich ſie in ſolchen Fällen, wie hier, auch für unſer Ohr und Gefühl ſeyn mögen, ſtreng genommen, doch nicht ſeyn ſollen:



Ich mußte daher Alt — Alt, und Tenor — Tenor ſeyn laſſen, und konnte nur, wenn ich einmal eine weite Harmonie haben wollte, beide, Tenor und Alt, um eine Octave tiefer legen, wodurch dann nicht allein jene Quintenfortſchreitung vermieden, ſondern überhaupt auch ein wohlgefälligerer Stimmengang bewerkſtelligt wurde:



Merken Sie ſich alſo die Regel, daß, wenn eine enge Harmonie in eine weite verwandelt werden ſoll,

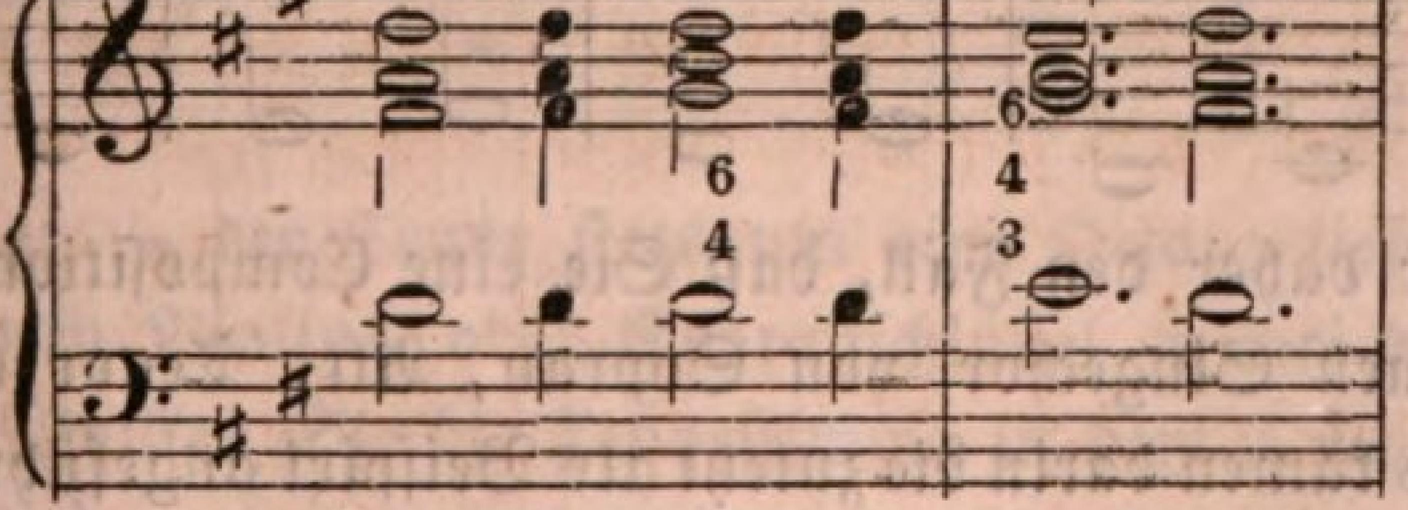
in jener keine gleichmäßigen Quartenfortſchritte verſchiedener Stimmen ſtatt haben dürfen, weil in dieſer, der weiten Harmonie, ſonſt dieſe Quartenfortſchritte

zu Quintenfolgen werden, da die Quarte bei ihrer Umkehrung in der weiten Harmonie jedesmal die Quinte giebt.

In ſolchem Falle muß man die enge Harmonie lieber ganz unverändert laſſen, höchſtens daß man die beiden Mittelſtimmen gleichmäßig um eine Octave tiefer legt, wenn vielleicht, wie es dort im letzten Beiſpiele der Fall war, durch die Lage der engen Harmonie zu wenig melodiſche Fortſchreitungen, zu große Sprünge oder dergleichen in den Mittelſtimmen entſtehen ſollten; oder muß man vorher, ehe die Verwandlung in eine weite Harmonie geſchieht, eine Aenderung mit den Accorden treffen, daß die gleichmäßigen Quartenſchritte aufgehoben werden, wodurch von ſelbſt dann dem Erſcheinen der Quinten in der weiten Harmonie vorgebeugt iſt. — Faſſen Sie dieſen Punkt wohl in die Augen: er iſt von großer Wichtigkeit bei der Anwendung einer ausgedehnten oder zerſtreuten Harmonie, und hundert für ein Mal wird dagegen gefehlt aus bloßer Unachtſamkeit. — Eben ſo darf in einem Satze, der zu weiter Harmonie umgeſtaltet werden ſoll,

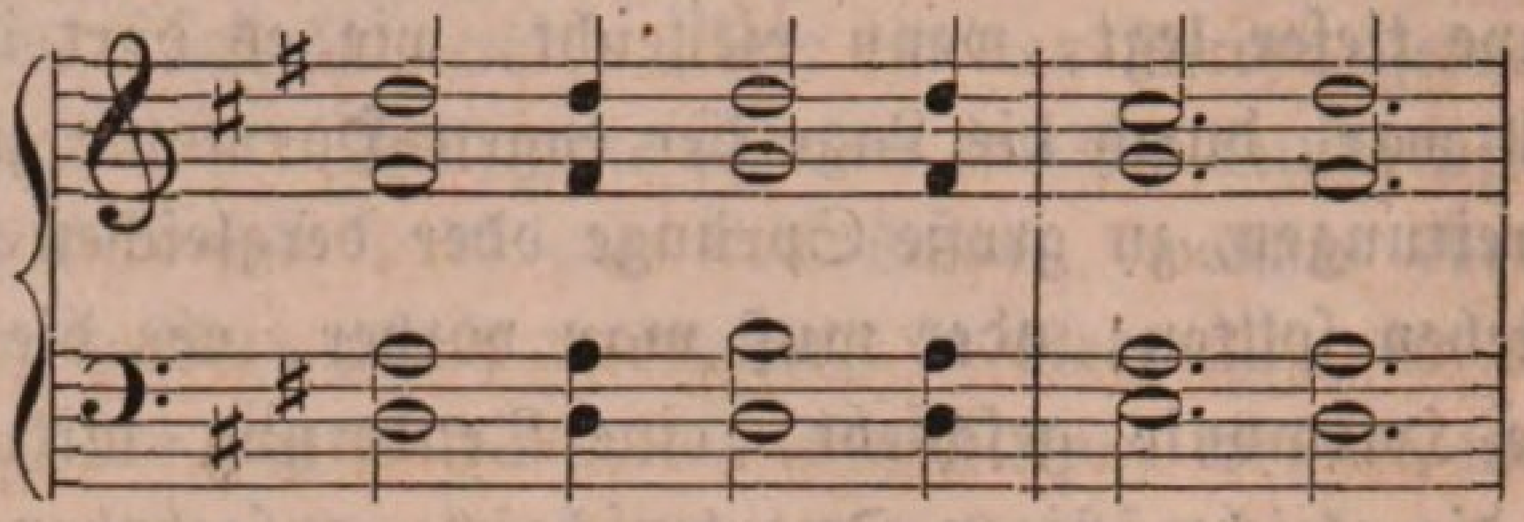
der Baß dem Alte niemals näher kommen als höchſtens um eine Octave,

weil ſonſt der Alt, der in der weiten Harmonie an die Stelle des Tenors tritt, und zu dieſem Zwecke um eine ganze Octav tiefer gelegt wird, als Tenor nun unter den Baß zu ſtehen kommen, alſo dieſen überſchreiten würde, was bekanntlich nie geſchehen darf: niemals dürfen Mittelſtimmen die Gränzen der Außenſtimmen überſchreiten, überhaupt die eine Stimme nicht über eine andere hinausgehen, der Alt ſo wenig über die Gränzen des Soprans als des Tenors, und dieſer ſo wenig über die Gränzen des Alts als über die des Baſſes. Das wiſſen Sie ja auch bereits beſtimmt genug. In dieſem Satze z. B.

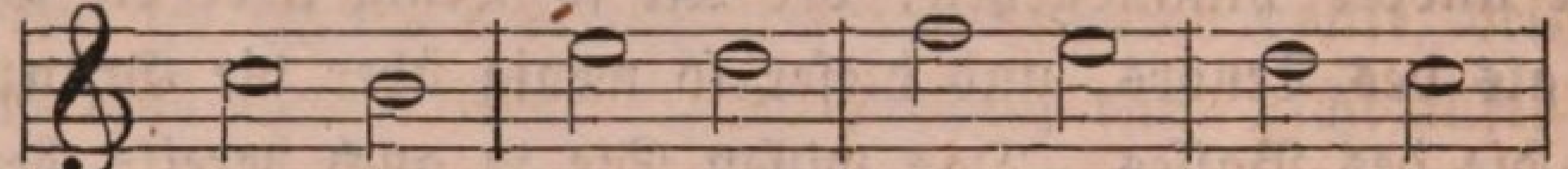


ſteht der Baß dem Alte näher als eine Octave, denn das d im Baſſe iſt ſowohl von a als h blos eine Quinte und Sexte, wie das e im zweiten Takte ſogar nur eine Quarte entfernt; wir können denſelben alſo durchaus nicht in eine weite Harmonie umſetzen, denn ſonſt kommt das a und h im Alte, das wir alsdann um eine Octav tiefer legen müſſen, damit es Tenor

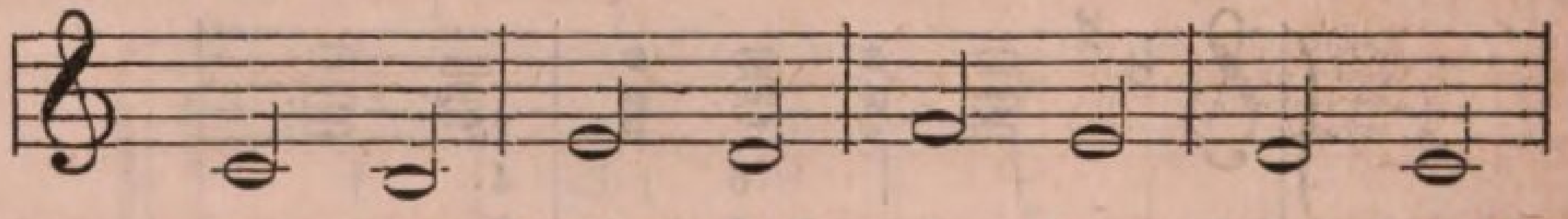
würde, um eine ganze Quarte und Terz unter den Baß zu ſtehen, oder müſſen wir, ſoll der Satz ſchlechterdings in weiter Harmonie gebraucht werden, den Baß vorher um eine Octav tiefer nehmen, in welchem Falle dann die Accorde folgende ganz richtige Geſtalt und Lagen haben würden:



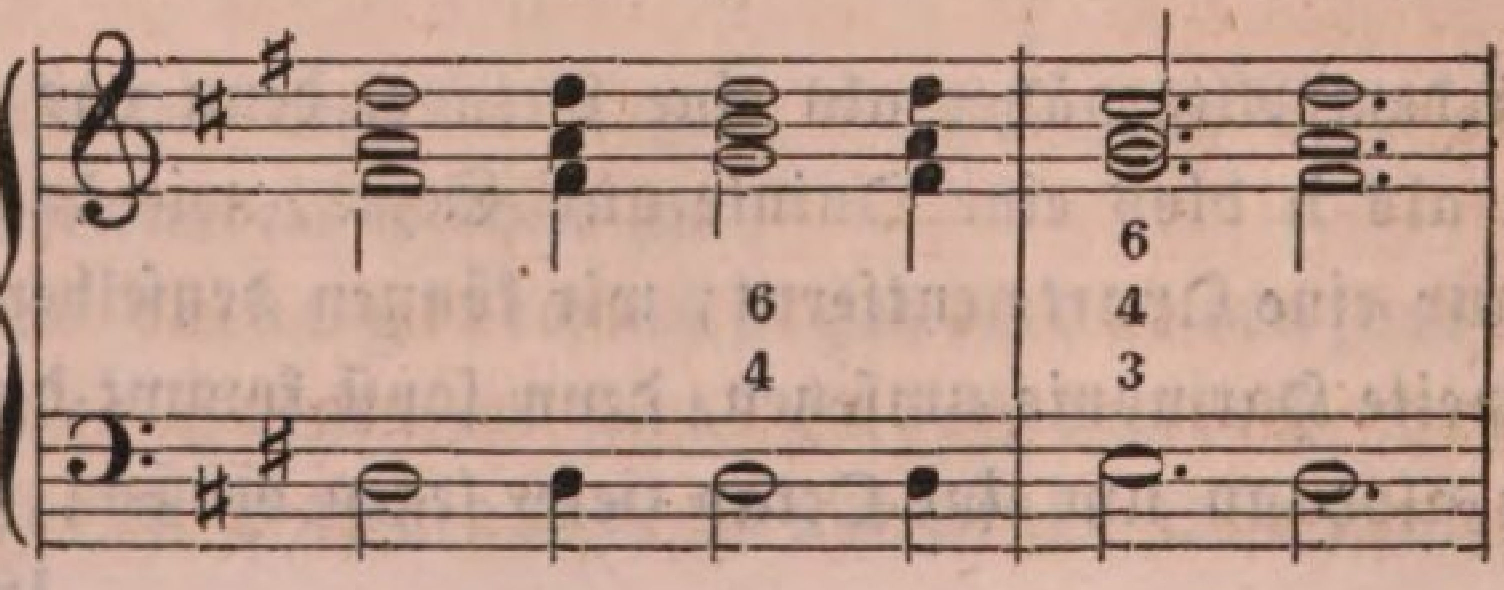
Auch dieſe Regel erfordert in der Praxis viel Aufmerkſamkeit, beſonders da, wo der Componiſt für einen ſogenannten allgemeinen Chor, d. h. wirklich für die vier Singſtimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß arbeitet, denn will er hier, zum Zwecke der weiten Harmonie, dem Tenore die urſprüngliche Altparthie geben, ſo darf er nie vergeſſen, daß die Töne des Tenors, im Sopranſchlüſſel geſchrieben, wie wir es bisher ſtets gethan haben, geſungen immer um eine Octave tiefer klingen, als die Notenfigur andeutet. Es liegt der Grund hievon in dem männlichen Charakter der Stimme. Wenn ein Tenoriſt z. B. a ſingt, das auf dem Notenplane mit Sopranſchlüſſel zwiſchen der zweiten und dritten Linie des Syſtems ſteht, ſo klingt gleichwohl nicht das eingeſtrichene a, welches die Figur der Note anzeigt, ſondern das kleine a; ſoll er in der That das eingeſtrichene a ſingen, ſo muß dieſes in dem Falle mit der Note des zweigeſtrichenen a angedeutet werden:

 u. ſ. w.

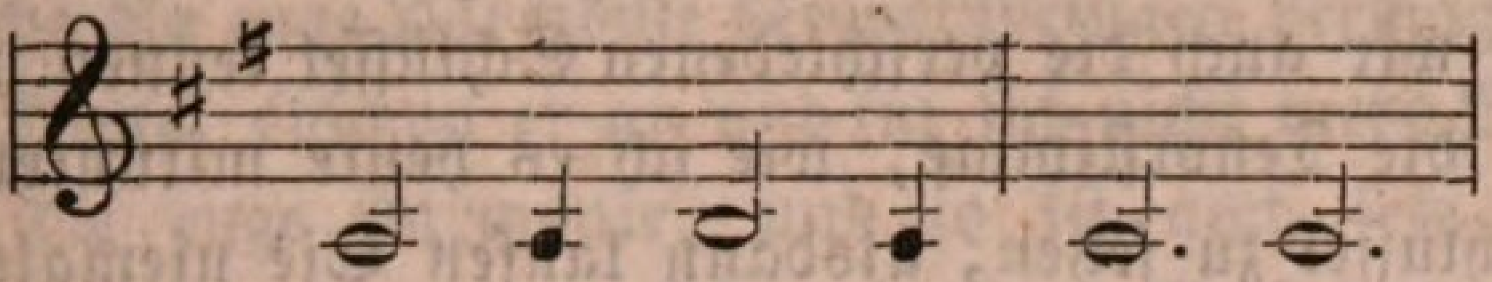
vom Tenore wirklich geſungen, klingt nicht, wie wir die Töne auf dem Claviere oder jedem andern Inſtrumente ſpielen und hören, ſondern wie



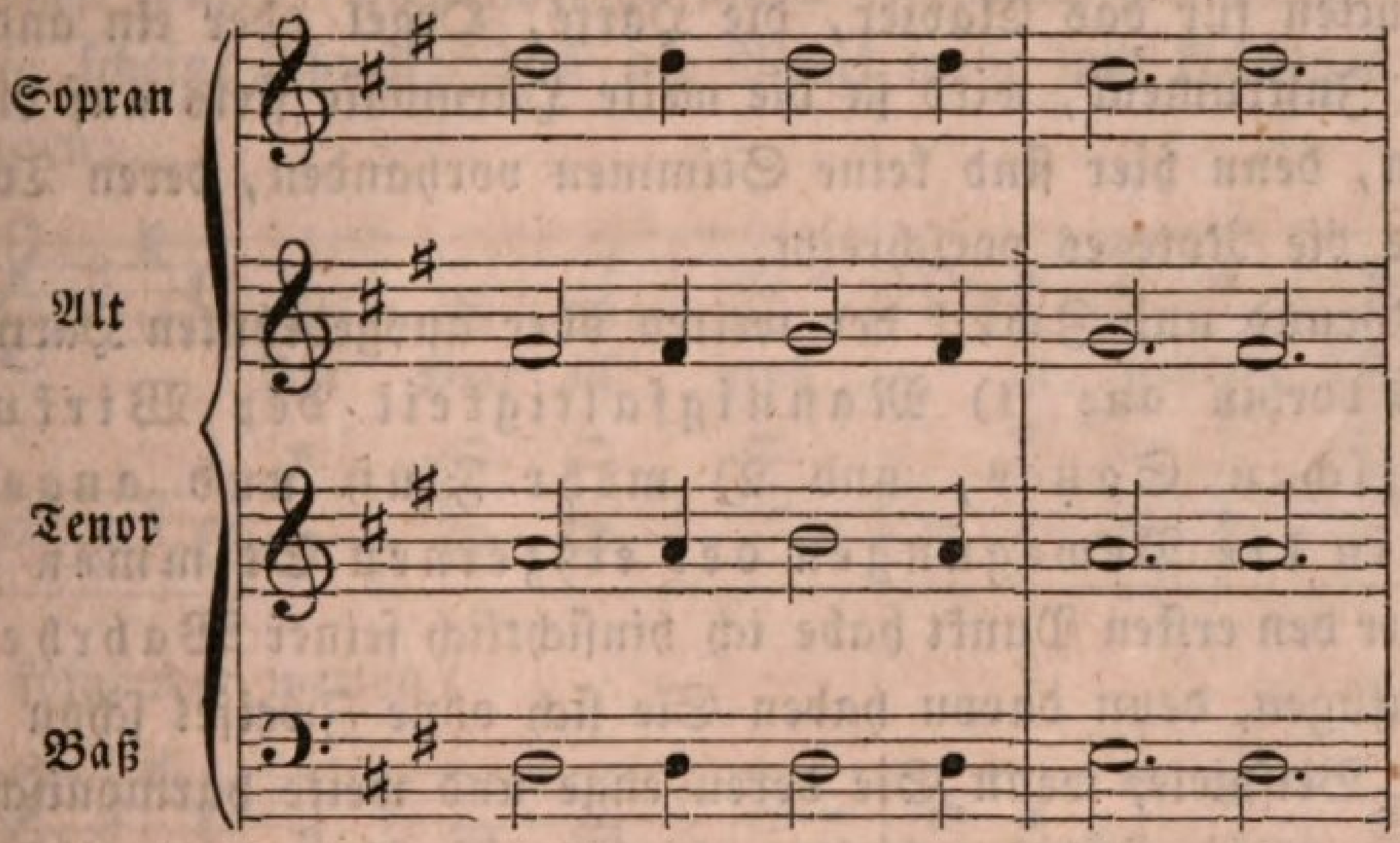
Setzen wir daher den Fall, daß Sie eine Compoſition für einen wirklichen allgemeinen Singechor von Sopran, Alt, Tenor und Baß ausarbeiteten, und es kämen darin die zuletzt als Beiſpiel angeführten beiden Takte



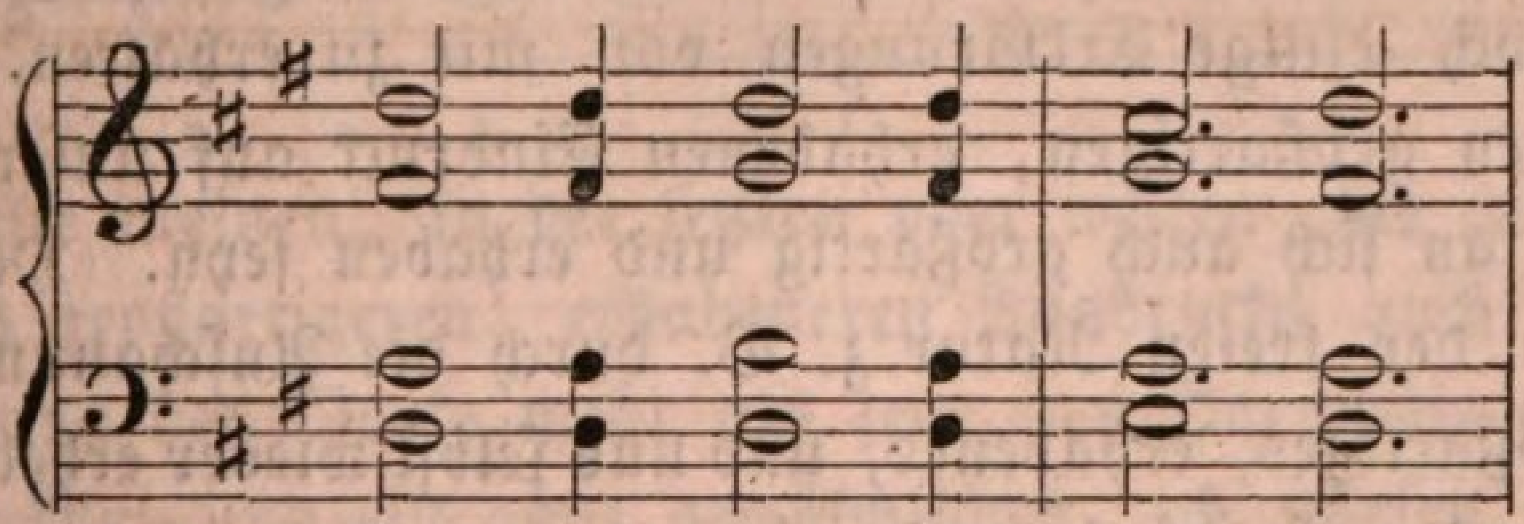
vor (es ſollen dieſelben auch hier nur beiſpielsweiſe gelten), und Sie wollten dieſen Satz in weiter Harmonie gebrauchen, ſo dürfen Sie nicht etwa die Tenorſtimme, wenn Sie bei ihr ebenfalls den Sopranſchlüſſel gebrauchen, ſchreiben



wo allerdings der urſprüngliche Alt um eine Octave tiefer gelegt erſchiene, wie es in der weiten Harmonie ſeyn muß, ſondern Sie müßten die vier Stimmen folgendermaßen ſpielen:



denn ſo kommt nur, wenn die Stimmen ſingen, die beabſichtigte Harmonie zu Gehör:



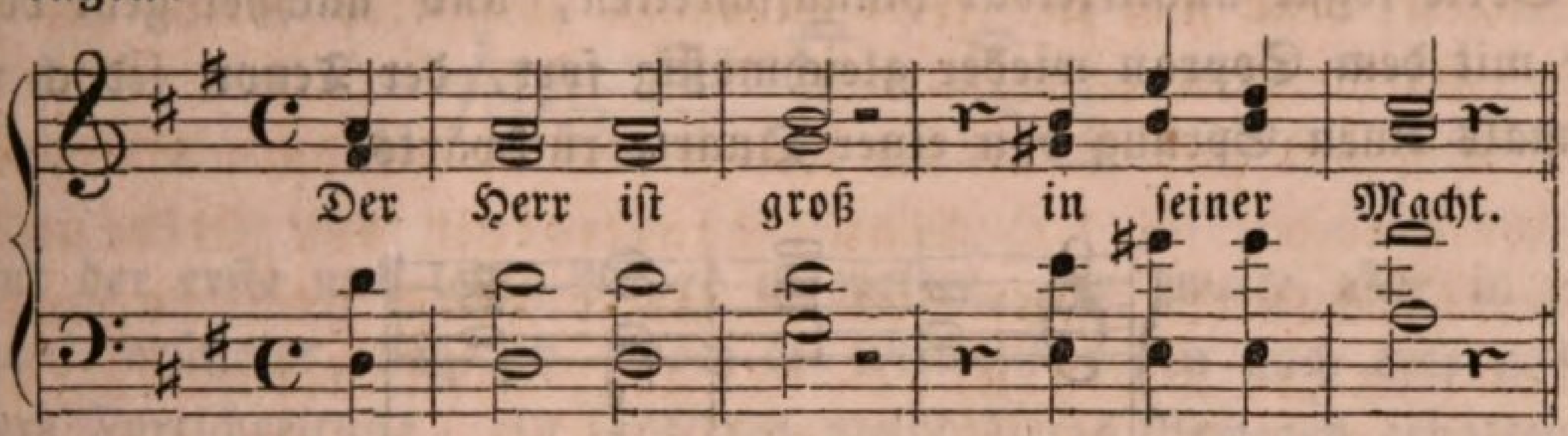
weil — wie geſagt — der Tenor ſtets um eine Octave tiefer klingt, als die im ſogenannten Violin- oder Sopranſchlüſſel geſchriebene Note den Ton bezeichnet. Wollten Sie die Tenorſtimme in dem Falle ſchreiben, wie ich vorhin ſchon andeutete:

ſo kämen ja beim Vortrage dieſe Töne in der tiefen Octav zum Vorſchein, und der Tenor hätte ſomit den Baß wiederum um eine ganze

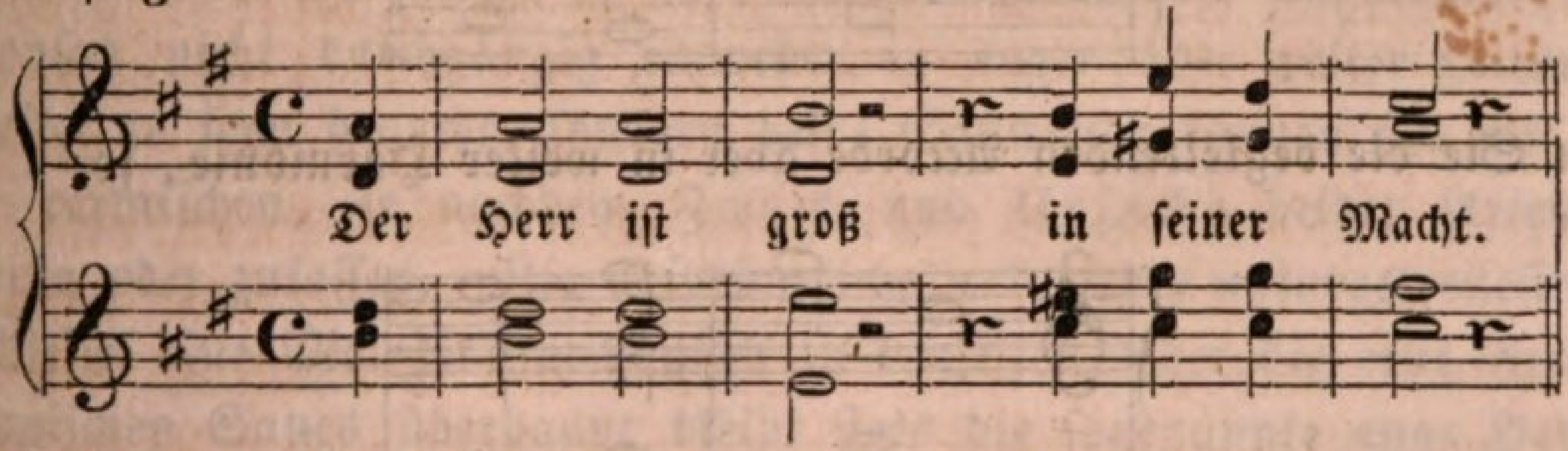
Quarte und Terz überſchritten, überhaupt wäre alles harmoniſche Verhältniß der Stimmen aufgehoben. Darum möchte ich Ihnen auch wohlmeinend rathen, in allen vorkommenden Fällen, wo ſie in weiter Harmonie die Accorde ſetzen oder — kurzweg geſagt — componiren, bis dahin wenigſtens, wo wir auch die verſchiedenen Schlüſſel kennen und gebrauchen gelernt haben, die Tenorſtimme, wie ich es heute mitunter gethan habe, ſtets im Baßſchlüſſel zu ſetzen; alsdann laufen Sie niemals Gefahr, daß Ihre Arbeit gegen Ihren Willen falſch vorgetragen wird, und können bei der Ausarbeitung des Satzes ſelbſt auch leichter überſehen, ob dieſe richtig iſt, keine Quinten vorkommen, und der Tenor den Baß nicht überſchreitet. In Tonſtücken für das Clavier, die Harfe, Orgel oder ein anderes harmoniſches Inſtrument, wird ja die weite Harmonie ſtets auf dieſe Weiſe geſchrieben, denn hier ſind keine Stimmen vorhanden, deren Ton anders klingt, als die Note es vorſchreibt.

Als Grund und Zweck der weiten oder ausgedehnten Harmonie gab ich Ihnen vorhin an: 1) Mannigfaltigkeit der Wirkung des harmoniſchen Satzes, und 2) mehr Fluß und angenehmen Geſang in die Bewegungen der einzelnen Stimmen zu bringen. Ueber den erſten Punkt habe ich hinſichtlich ſeiner Wahrheit Nichts mehr zuzufügen, denn davon haben Sie ſich ohne Zweifel ſchon durch die bisherigen Beiſpiele, wenn Sie deren enge und weite harmoniſche Geſtalt aufmerkſam gegen einander hielten, hinlänglich überzeugt; hinſichtlich der Beſchaffenheit oder der Art und Weiſe des Ausdrucks jedoch, den eine weite Harmonie gegenüber von der engen an ſich trägt, wird es Sie intereſſiren, noch einige Erklärungen von mir zu erhalten. Sie wiſſen, Alles, was einen großartigen, erhabenen Eindruck auf unſer Gefühl machen ſoll, muß an ſich auch großartig und erhaben ſeyn. Hegen wir das Verlangen, in der freien Natur z. B. durch die Anſchauung der Werke Gottes ein großartiges, erhabenes, und uns ſelbſt wieder erhebendes Gefühl in uns zu erwecken, ſo dürfen wir nicht zwiſchen kleine Hügel und Thäler, nicht auf Wieſenflächen und die fruchtreichen Gefilde einer Marſchgegend uns verlieren, ſondern müſſen hingehen zu jenen himmelhohen Alpen mit ihren weit hervorragenden rieſenmäßigen Felſenthürmen, unter die coloſſalen Pyramiden, oder von der Spitze eines Scheerenfelſen hinausſchauen in die weiten ungemeſſenen Räume des vielbewegten Oceans. Jeder Um- und jeder Gegenſtand, jede Begebenheit und jede That wirkt auch nur in der Art und Weiſe auf unſer Gefühls- und Vorſtellungsvermögen, als in welcher ſie ſelbſt ſich befinden und beſchaffen ſind. Ob ihre Größe und dieſe ihre Beſchaffenheit nun eine mathematiſche oder dyna-

miſche, eine formelle oder äſthetiſche iſt, kommt dabei nicht in Betracht. Und ſo verhält es ſich auch mit der Harmonie. Die weite, ausgedehnte Harmonie hat viel größere, umfangreichere Intervalle, und darum iſt auch ihre Wirkung auf unſer Gefühl eine viel großartigere und erhabenere, als ſolche die enge Harmonie hervorzubringen vermag. Maſſenhafter erſcheint der Klang, obſchon er an und für ſich nicht mehr Maſſe des Tones enthält denn die enge Harmonie, und ſo iſt auch ſein Effekt ein viel maſſenhafterer, energiſcherer. Ein einziges Beiſpiel wird hinreichen, Ihnen die Richtigkeit dieſes Urtheils auch praktiſch darzuthun. Denken Sie ſich, daß Sie die Worte „der Herr iſt groß in ſeiner Macht“ in Muſik ſetzen ſollten, vielleicht für einen vierſtimmigen Chor: in welcher Harmonie ſcheint Ihnen, daß die Muſik mehr und kräftiger wirkt, in dieſer engen:



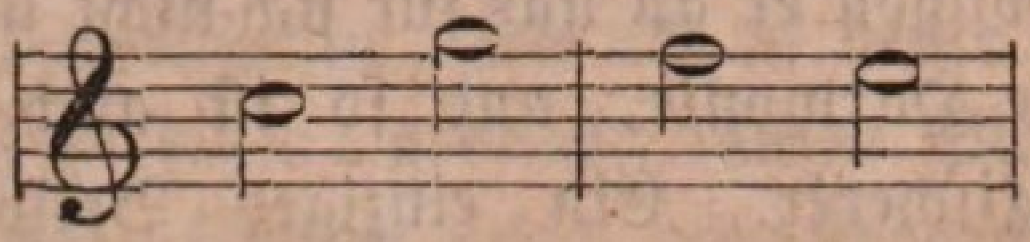
oder in folgender weiten?



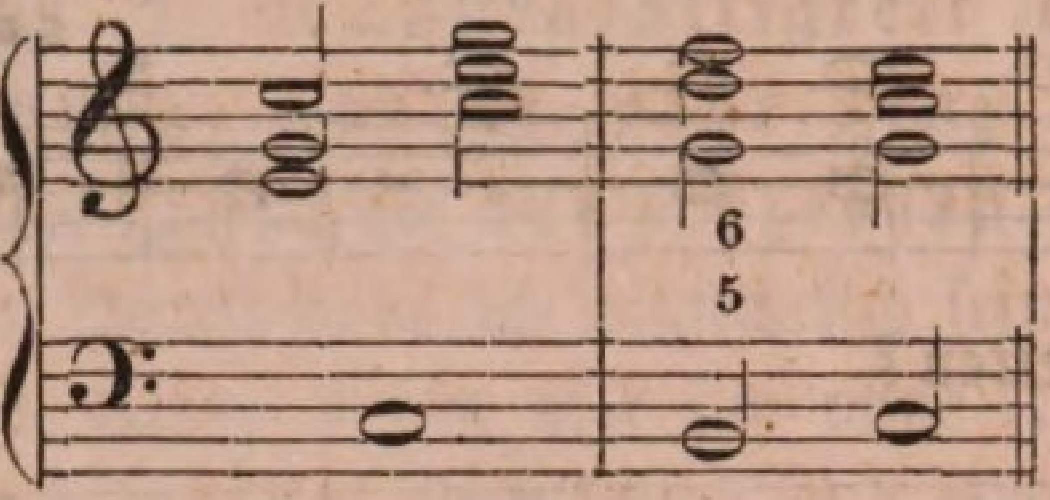
Ich ſollte meinen, in der letzten oder weiten, die zudem eben wegen dieſes ihres großartigeren, erhabeneren Ausdrucks auch dem Sinne und der Bedeutung der Worte mehr als jene enge Harmonie entſpricht. Das Beiſpiel iſt kurz und ein ganz gewöhnliches, ich ſchrieb es auch nieder, wie die Accorde mir eben einfielen; andere, größere und paſſendere, finden Sie aber hundert für eins in dem erſten beſten größeren und gediegenen Muſikwerke. So iſt alſo die Wirkung einer weiten Harmonie, gegenüber von der der engen, eine viel großartigere, energiſchere und erhabenere, und durch dieſen ihren inneren Charakter kann ihre Anwendung oft geboten werden, ſobald der Componiſt auch etwas Großartiges, erhabene Ideen und Gefühle durch ſeine Muſik ausdrücken und ſchildern will.

Nicht minder einflußreich iſt auf die Anwendung dieſer weiten Harmonie jener zweite Punkt, nach welchem dadurch auch ein beſſerer, melo-

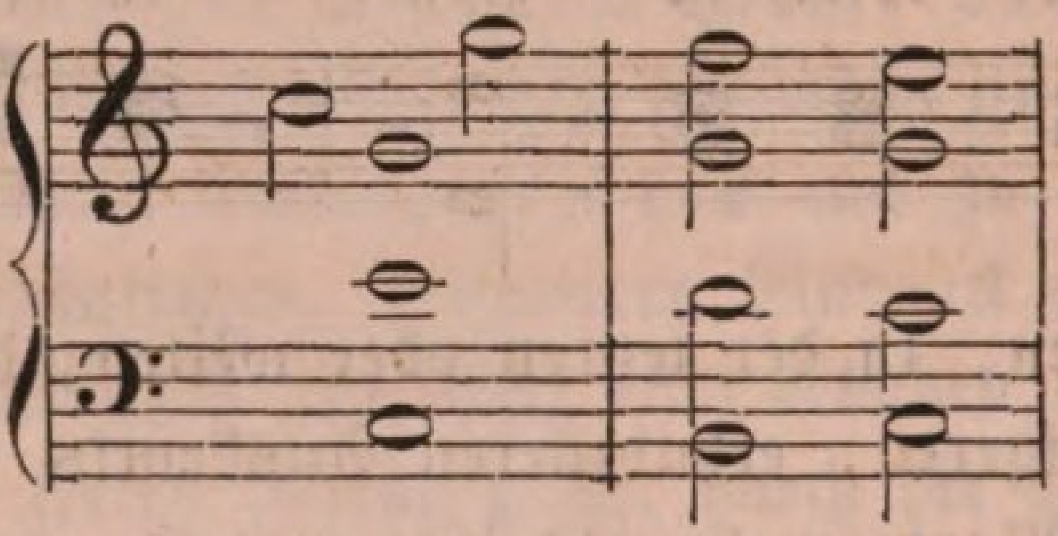
diſcherer Gang und mehr Fluß in die Mittelſtimmen gebracht werden kann. Namentlich gehört hieher die Vermeidung von Sprüngen und gleichen Fortſchreitungen in jenen Stimmen, die ſich häufig einzig nur durch Benutzung der weiten oder ausgedehnten Harmonie bezwecken läßt. Nehmen wir nur an, Sie hätten folgende ganz kurze Melodie zu harmoniſiren:



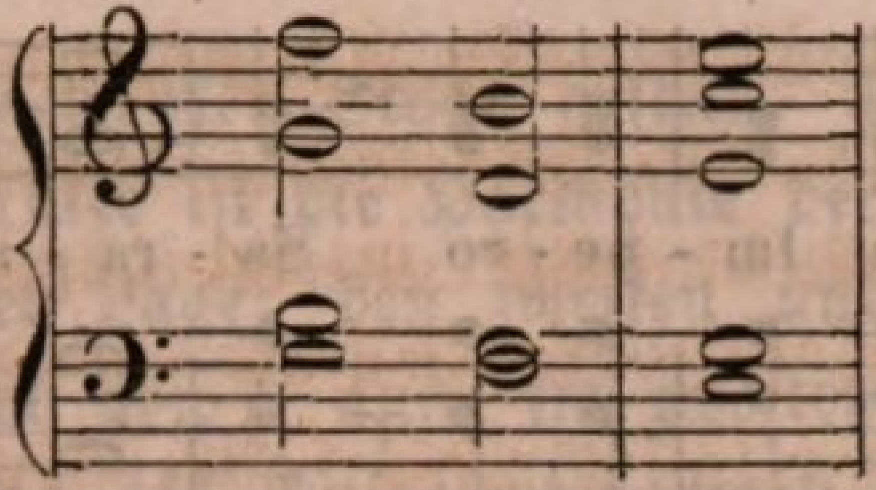
ſetzen Sie die begleitenden Accorde in enger Harmonie darunter, ſo müſſen Alt und Tenor nothwendiger Weiſe nicht blos gleiche, ſondern ſogar noch größere Sprünge mit dem Sopran machen, denn dieſer ſteigt von dem erſten zum zweiten Tone nur eine Quinte, Alt und Tenor aber würden eine Sexte ſogar unmittelbar hinaufſchreiten, und nachher geht der Alt zwar mit dem Sopran wieder gleichmäßig fort, der Tenor jedoch macht abermals einen Sprung von einer Quarte rückwärts:



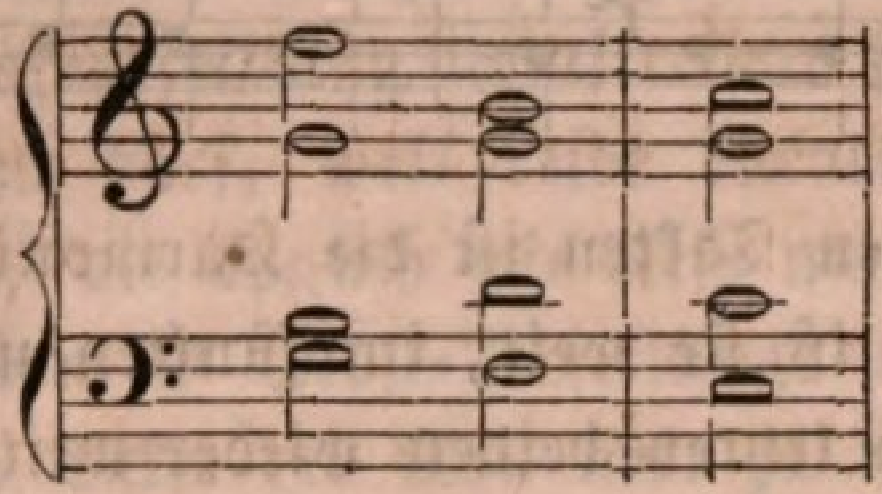
ſetzen Sie die begleitenden Accorde aber in weiter Harmonie, ſo:



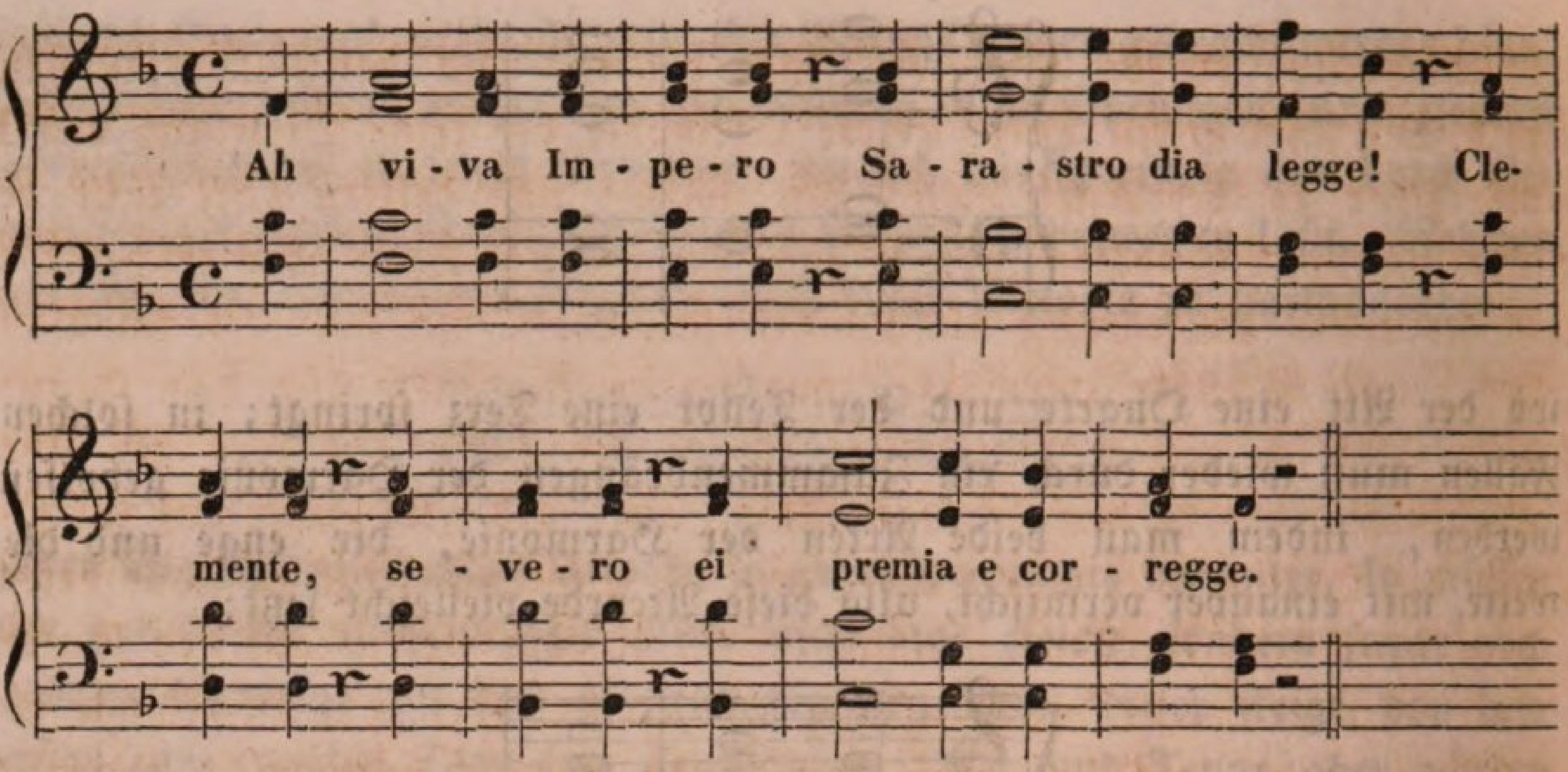
ſo iſt all' jenem Hüpfen und Springen der Mittelſtimme, das dieſer ſelbſt nicht allein ſehr beſchwerlich iſt, ſondern unſerm Ohre und Gefühle auch nicht gar wohl thut, mit einem Male abgeholfen, denn der Alt, ſtatt mit dem Tenore gleichzeitig zu ſteigen, wie in der engen Harmonie, bleibt ruhig auf ſeinem Platze, und der Tenor geht in ganz einfachen Stufen abwärts. Nun kann bisweilen freilich auch in der weiten Harmonie ein ſolch' unangenehmes Springen und Fortſchreiten der Mittelſtimmen in großen Intervallen entſtehen, namentlich wenn der Sopran oder die eigentliche Melodie bedeutend fällt, wie z. B. in:



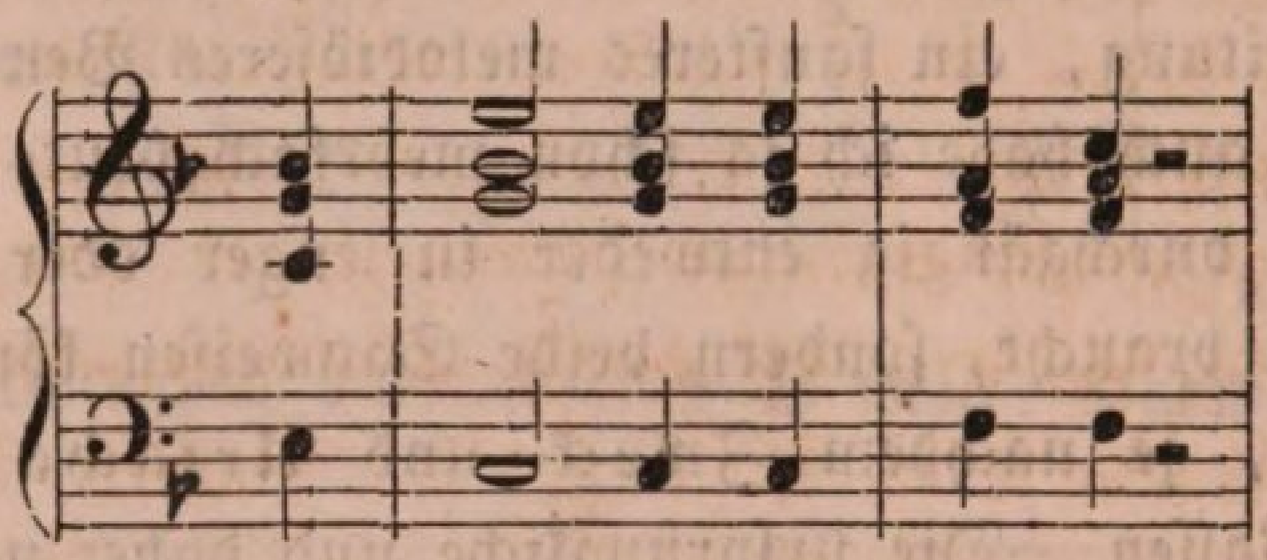
wo der Alt eine Quarte und der Tenor eine Terz ſpringt; in ſolchen Fällen muß wieder durch ein Zuſammendrängen der Harmonie geholfen werden, indem man beide Arten der Harmonie, die enge und die weite, mit einander vermiſcht, alſo dieſe Accorde vielleicht ſetzt:



wo nur der erſte und letzte Accord in weiter, der zweite aber in enger Harmonie erſcheint, dagegen jedoch die Mittelſtimmen auch eine wohlgefälligere Fortſchreitung, ein ſanfteres melodiöſeres Bewegen erhalten haben. Ueberhaupt auch habe ich ja ſchon mehrfach heute angedeutet, daß ein Tonſatz nicht durchgängig entweder in enger oder weiter Harmonie gearbeitet zu ſeyn braucht, ſondern beide Satzweiſen können ſich mit einander vermiſchen, je nachdem Zweck und Urſache beider Arten es erfordern oder zulaſſen. Die urſprüngliche und daher naturgetreueſte Art und Weiſe, eine Melodie harmoniſch zu begleiten, oder die erſte Art des harmoniſchen Satzes überhaupt bleibt ſtets die ſogenannte enge Harmonie; die weite Harmonie hat nur den Zweck, entweder mehr Mannigfaltigkeit und eben daher auch Kraft in die Wirkung der ganzen Muſik, oder eine wohlgefälligere Bewegung, mehr Fluß in den Geſang der Mittelſtimmen zu bringen, ob nun ein Tonſatz durchweg eng oder weit harmoniſch bearbeitet iſt, oder ob bald enge bald weite Harmonien vorkommen, iſt, wenn jener Zweck nur erreicht wird, einerlei. Letzteres, daß beide Gattungen des harmoniſchen Satzes gemiſcht erſcheinen, iſt am gewöhnlichſten der Fall, und zum Beweiſe will ich Ihnen ein Stückchen von einem Chore aus unſers guten, unſterblichen Mozarts lieblicher „Zauberflöte“ mittheilen. Dort ſingt unter Anderm das Volk, als Saraſtro dem heimtückiſchen und ſchadenfrohen Monoſtatos gegen alle Erwartung ſieben und ſiebenzig Sohlenſtreiche als Lohn für ſeine Ueberlieferung des Tamino ꝛc. zu geben befiehlt:



In den erſten beiden Takten iſt die Harmonie eine enge, im dritten und vierten Takte aber iſt ſie weit, im fünften und ſechsten Takte iſt ſie wieder eng, und in den letzten beiden wieder weit. Hätte Mozart, der in allen Dingen ſo groß erſcheint, auch im dritten und vierten Takte ſich der engen Harmonie bedienen wollen, wo alsdann die Accorde geſtaltet geweſen wären,



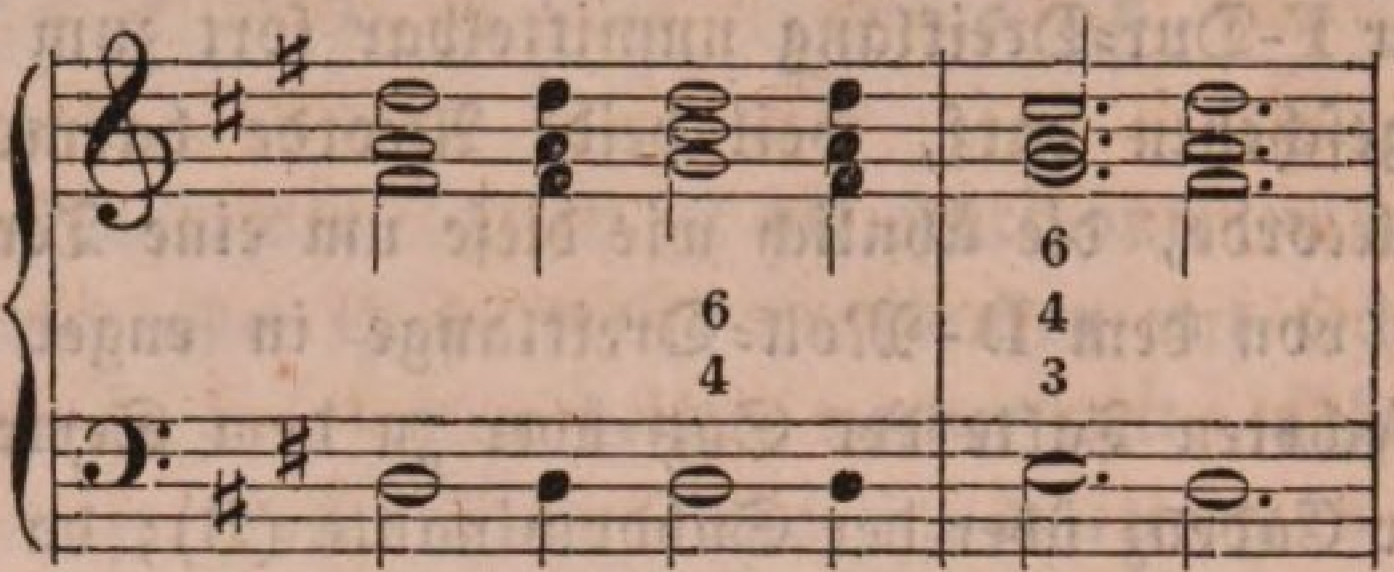
ſo hätten, wie Sie ſehen, Tenor und Alt nicht allein dem, in den Mittelſtimmen niemals ſehr wohlthuenden Sprung einer Terz und Quinte machen müſſen, ſondern auch das erhabenere Gefühl, und die erweiterte, große Idee, die ſich unzweifelhaft beim Ausruf des Namens Saraſtro des Volkes bemächtigte, nicht ihren ganzen und gehörigen Ausdruck erhalten. Eben ſo verhält es ſich mit den letzten beiden Takten, und umgekehrt bei dem fünften und ſechsten, wo der große Meiſter bei dem clemente und severo wohl weislich, mit tiefer Einſicht in das innerſte Weſen ſeiner Kunſt, wieder die enge Harmonie, die weit beſtimmter und ſinnfeſter ſich ausſpricht, anwendet, obſchon in techniſcher Beziehung auch wohl die weite Harmonie hätte bewerkſtelligt werden können.

Da wir gerade ein ſolches lebendes Beiſpiel vor Augen haben, iſt es wohl kein zu großer Abſchweif von unſerm eigentlichen Gegenſtande, wenn ich Sie erſuche, mir auch die Accorde und Harmonien ſelbſt, die in dem Satze vorkommen, zu erklären. Es kann das zugleich als eine kleine

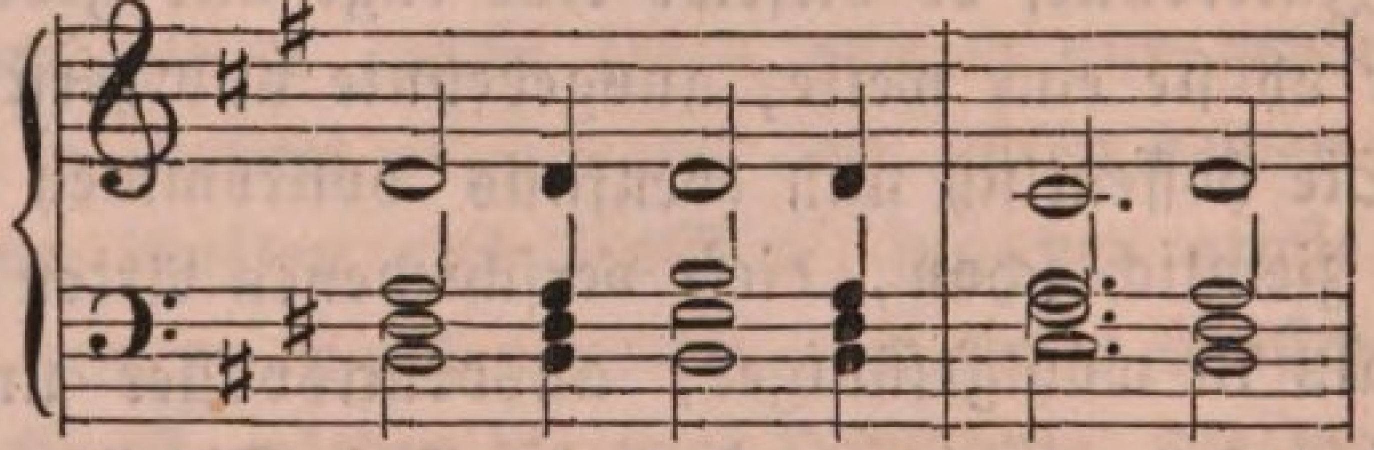
Wiederholung früher gelernter Dinge gelten. Der ganze Chorſatz ſteht in F-Dur; im erſten Takte iſt die Harmonie der reine Dreiklang von F und zwar in der erſten Lage; den zweiten und dritten Takt füllt der Dominantſeptimenaccord von F aus, im zweiten Takte aber erſcheint er in der erſten Umkehrung als Quintſextenaccord, wo die Terz im Baſſe liegt, und in enger Harmonie, und im dritten Takte über dem Grundbaſſe ſelbſt in weiter Harmonie; im vierten Takte erſt löst ſich jener Septimenaccord in den Tonicadreiklang auf, die Terz ſteigt auf zur Octav, die Quinte fällt eine Stufe, und die Septime ſteigt zu ihrer beſondern Auflöſung im Tenore hinab zur Terz; vom vierten auf den fünften Takt ſchreitet der F-Dur-Dreiklang unmittelbar fort zum Dreiklange von D-Moll, was geſchehen darf, weil beide Accorde harmoniſch verwandt ſind, wie alle Accorde, die ähnlich wie dieſe um eine Terz von einander entfernt liegen; von dem D-Moll-Dreiklange in enger Harmonie geht dann mit dem ſechsten Takte der Satz über zu dem Sexten- oder Quintſextenaccorde der Cadenz über der Subdominante (B); da keine beſonders weite Ausweichung im Satze vorgekommen war, ſo reichte dieſer Sextenaccord vollkommen hin, den Zweck der Cadenz zu erfüllen, und es konnte recht wohl, mit Uebergehung des Quartſextenaccords, unmittelbar der Dreiklang über der Dominante C erfolgen, dem ſich bei ſeinem letzten Auftreten dann auch die Septime b anſchließt, welche, in der Melodie vorhanden, auch in der Melodie fortſchreitet zu der ſie auflöſenden Terz. Von einer Quinten- oder Octavenfolge, von Diſſonanzen oder dergleichen kommt Nichts vor in dieſem Satze.

Darnach bleibt mir nur noch Eins zu bemerken übrig, ehe ich meinen heutigen Vortrag ſchließe. Mit der eigentlichen Natur und Weſenheit der verſchiedenen Arten von Harmonie hinſichtlich der Größe der in ihr enthaltenen Intervalle, ob dieſelbe eine enge und gedrängte, wie Andere ſagen, oder ob ſie eine weite, ausgedehnte und zerſtreute iſt — mit alle Dem ſind Sie hoffentlich nun ebenfalls vollkommen vertraut; auch verſtehen Sie ſo ziemlich ſchon, dieſe verſchiedenen Arten von Harmonie, ſowohl einzeln als in wohlgefälliger, ausdrucksvoller und zweckmäßiger Miſchung mit einander, zu verwenden, im Fall Sie irgend eine Melodie jetzt harmoniſch bearbeiten oder mit einer harmoniſchen Begleitung verſehen wollen; ſelbſt für den allgemeinen Chor wiſſen Sie dieſelbe ſchon verſtändlich genug darzuſtellen, obſchon Sie die verſchiedenen Schlüſſel der einzelnen Stimmen, als beſonders Alt- und Tenorſchlüſſel, die übrigens auch nur Einfluß auf die äußere Stellung der Noten haben, noch nicht genau kennen; indeſſen im Falle Sie für einen blos männerſtimmigen Chor

irgend etwas zu ſetzen geneigt oder veranlaßt ſeyn ſollten, möchte ich Sie noch erſuchen, ſich ja recht angelegen ſeyn zu laſſen, Ihre Aufmerkſamkeit auf die bereits heute erwähnte große Verſchiedenheit des Klanges der einzelnen Männerſtimmen von den ſie darſtellenden Notenfiguren zu richten, und beſonders in Rückſicht auf die weite Harmonie. Nirgends läßt ſich dieſe ſchwerer und ſeltener anbringen, als in einem Satze für vier Männerſtimmen, wenn die Außenſtimmen, erſter Tenor und zweiter Baß, nicht zu weit von einander entfernt werden, und die einzelnen Stimmen unter ſich auch nicht gegenſeitig ihre Gränzen überſchreiten ſollen. Nehmen wir z. B. die vorhin ſchon angewendeten beiden Takte wieder vor:



Wohl laſſen ſie ſich für einen allgemeinen Chor von Discant, Alt, Tenor und Baß in weiter Harmonie ſetzen, denn Discant und Alt geben ihre Töne genau in der Klanghöhe an, als dieſe durch die Figur der Note vorgeſchrieben iſt; nicht aber kann es geſchehen für einen männerſtimmigen Chor, wo der erſte Tenor die Stelle des Soprans, der zweite Tenor die Stelle des Alts, und der erſte Baß die Stelle des Tenors im allgemeinen Chore vertritt, denn alle dieſe Stimmen, Tenor und Baß, geben ihre Töne nicht in der Klanghöhe an, in welcher dieſelben durch die Note hier vorgeſchrieben ſind, ſondern um eine Octave tiefer; jene Accorde klingen, von vier Männerſtimmen vorgetragen, nicht wie ſie da ſtehen, ſondern ſo:



alſo die drei oberen Stimmen ſämmtlich um eine Octave tiefer, und wie ließe ſich da noch ein Wechſel der Stimmen bewerkſtelligen, durch welchen die Harmonie eine weite würde? — der zweite Tenor (Alt) würde, wenn die Umkehrung geſchähe, nicht allein unter den erſten, ſondern ſogar noch unter den zweiten Baß zu liegen kommen. Wie geſagt alſo, nehmen Sie ſich in ſolchen Fällen, wo Sie für Singechöre einen Satz harmoniſch aus=

arbeiten, wohl in Acht, daß Sie nicht durch unvorſichtige Anwendung der weiten Harmonie Verwirrung in die verſchiedenen Stimmen bringen. Denken Sie ſtets und ſorgſam dabei an die Klangverſchiedenheit derſelben von der Stellung der Note. Bei dem allgemeinen Chore werden Sie allezeit ſicher verfahren, wenn Sie die Regel im Auge behalten, daß die weite Harmonie nur da in Ausführung gebracht werden kann, wo der Baß dem Alte nicht näher rückt, als höchſtens eine Octave; in einem Satze für den Männerchor jedoch reicht dieſe Regel nicht aus: hier

muß beſonders auch noch auf die Klangerſcheinung der Stimmen ſelbſt genaue Rückſicht genommen werden.

Ich verfehle auch nicht, zum Schluß Sie nochmals an die falſchen Quinten zu erinnern, die nur zu leicht, ja unvermerkt in der Umarbeitung einer engen Harmonie zu einer weiten entſtehen können, denn vor gleichmäßigen Quartenfortſchritten verſchiedener Stimmen hat man gewöhnlich keine Bange; dieſe Quarten in der engen Harmonie aber werden in der weiten Harmonie zu Quinten, und in Quinten verſchiedene Stimmen gleichmäßig fortſchreiten zu laſſen, iſt immer eine gefährliche Sache. Ich ſchließe mit dieſer Empfehlung meinen heutigen Vortrag, und freue mich, daß Sie jetzt ſelbſt einſehen und begreifen, wie wir von Tag zu Tag unſerm ſchönen Ziele immer näher rücken, und von Stunde zu Stunde es immer reicher und geſchmackvoller in dem Gebäude ausſieht, das wir aufrichten. Wir wollen aber auch mit jedem Augenblicke, bei jeder Zuſammenkunft mit emſigem Fleiße und rührigem Eifer noch immer mehr und mehr Neues hinzuthun zu dieſem wunderbar ergreifenden mannigfaltigen Spiele von Tönen und Klängen.

Fünfzehnte Lection.

Ueber die Verſchiedenheit zwiſchen einer Dur- und einer Mollharmonie,

oder

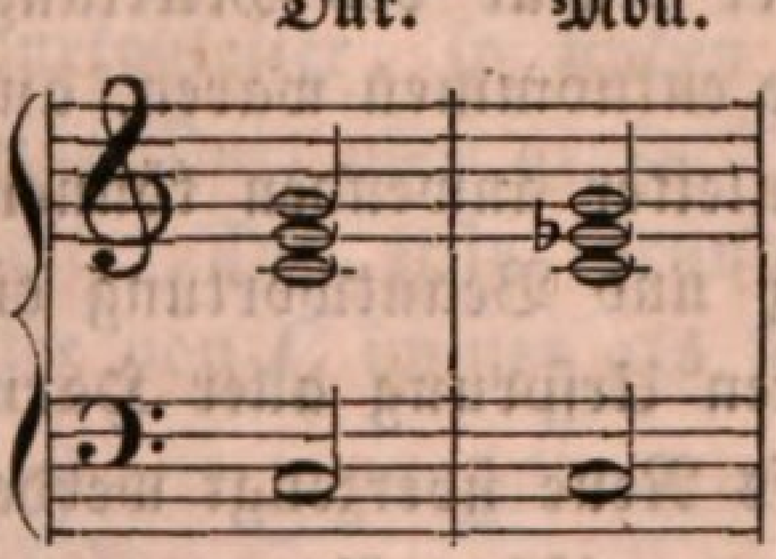
Charakteriſtik des Dur- und Mollgeſchlechts in harmoniſcher Hinſicht.

„Mit rühriger Fleiße“ — ſchloß ich, hochzuverehrende Herren! meinen letzten Vortrag — „mit emſigem Streben wollen wir bei jedem unſerem Zuſammenſeyn immer mehr und mehr Neues hinzuthun zu dem wunderbar ergreifenden mannigfaltigen Spiele von Tönen und Klängen, das ſich ſchon jetzt in dem harmoniſchen Gebäude, welches wir aufrichten, vor uns ausbreitet.“ Laſſen Sie uns dem ſchönen Vorſatze treu bleiben, und daher auch heute ſogleich wieder auf einen ſolch' neuen und zu jenem Zwecke hinzielenden Gegenſtand zuſchreiten. Es iſt dieſer vornehmlich eine Charakteriſtik der Mollharmonie, die vorzunehmen ich deshalb auch für die höchſte Zeit halte, als wir dadurch mehr Freiheit erhalten in der Anwendung unſerer bisher gewonnenen und ſicher ſchon vielfachen Kenntniſſe und Erfahrungen im harmoniſchen Satze. Zwar habe ich bei früheren Gelegenheiten ſchon hie und da manches darauf Bezügliche angedeutet; allein es geſchah doch immer nur nebenbei, und ich verſprach dabei auch jedesmal, daß wir ſpäter einmal beſonders auf dieſen Gegenſtand zurückkommen würden. Zudem waren alle Beiſpiele, deren wir uns bis jetzt zum Beleg unſerer Lehrſätze bedienten, immer nur in einer Durtonart geſtellt, und ſomit hatten jene Lehrſätze ſelbſt auch hauptſächlich nur Bezug auf dieſe überhaupt; jetzt aber müſſen wir endlich doch auch wohl

vollſtändig lernen, wie eine Mollharmonie zu behandeln iſt, oder mit anderen und deutlicheren Worten, wie wir die bisher gewonnenen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten im harmoniſchen Satze auch auf eine Molltonart anwenden können, denn werden wir auch durch das akuſtiſche Verhältniß des Klanges für ſich, hinſichtlich jener mitklingenden Töne nämlich, nicht gerade zu der Annahme einer Mollharmonie genöthigt, da in der Reihe der mitklingenden Töne irgend eines angenommenen Grundtones ſich niemals deſſen kleine Terz, welche das charakteriſtiſche Merkmal einer Molltonart iſt, vorfindet, ſo iſt dieſelbe doch, wie ich auch in unſerer ſechsten Lection, wo wir von den verſchiedenen Geſchlechten in der Muſik handelten, wenn Sie ſich daran erinnern wollen, bereits andeutete, ſo ſehr mit der Natur überhaupt und mit dem innern Seelenleben des Menſchen, das wir einzig als Gegenſtand muſikaliſcher Darſtellung erkannt haben, gleichſam verwachſen und darin begründet, daß ſie nicht weniger unſere Aufmerkſamkeit verdient denn die Durharmonie. Dur iſt die Freude, die Ruhe, der Frieden in der Muſik, Moll ihr Schmerz, ihre Trauer, ihr Streit mit ſich ſelbſt; wie unſer Leben ſelbſt aber nicht zuſammengeſetzt iſt aus lauter Frieden, Glück und Freude, ſondern auch Trauer und Schmerz ſich einmiſcht wie die ſtärkende Würze, ſo muß auch die muſikaliſche Darſtellung und damit natürlich deren vornehmſtes Mittel, die Harmonie, ſich verbreiten und bewegen können durch beide Gebiete: wir müſſen nothwendig eben ſo gewandt ſeyn in der Behandlung einer Mollharmonie als in einer Durharmonie.

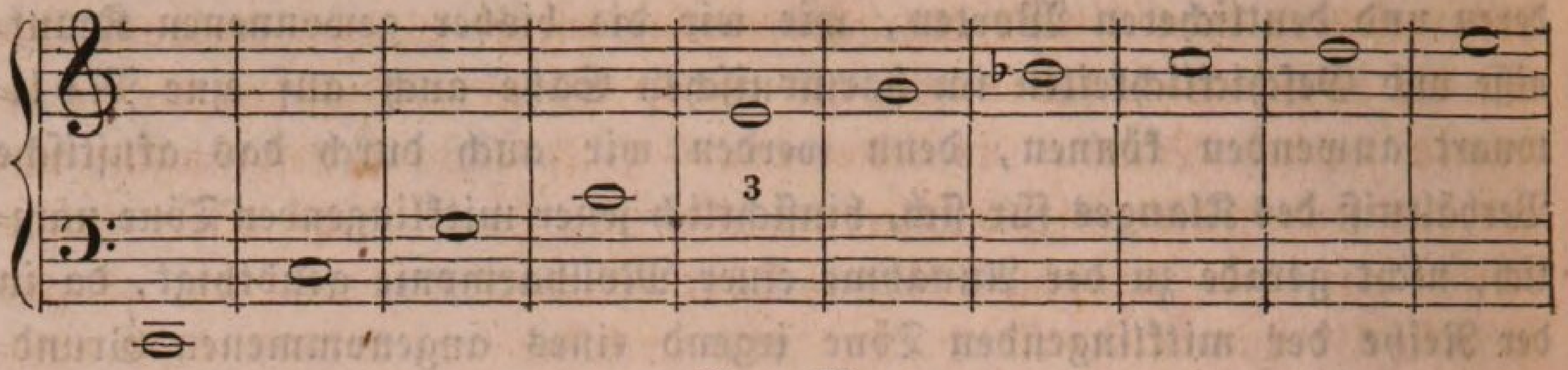
Der unterſcheidendſte und auch eigentlich nur unterſcheidende Ton nun zwiſchen Dur und Moll iſt, wie Sie wiſſen, die Terz: ein Durdreiklang hat die große, ein Molldreiklang die kleine Terz, im Uebrigen ſind beide Accorde ſich völlig gleich:

Dur. Moll.

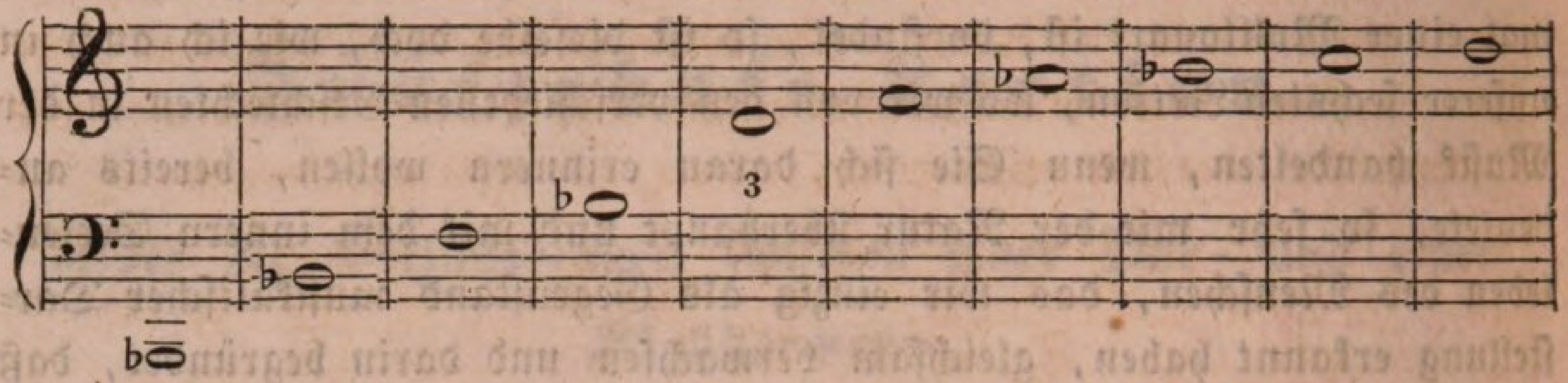


Nur die große Terz, nicht die kleine, ſagte ich vorhin, iſt in der Reihe der mitklingenden Töne eines angenommenen Grundtones enthalten. Ich will noch einmal die Tabelle der mitklingenden Töne herſetzen, damit Sie ſich auch durch Anſchauung davon überzeugen:

Von C:



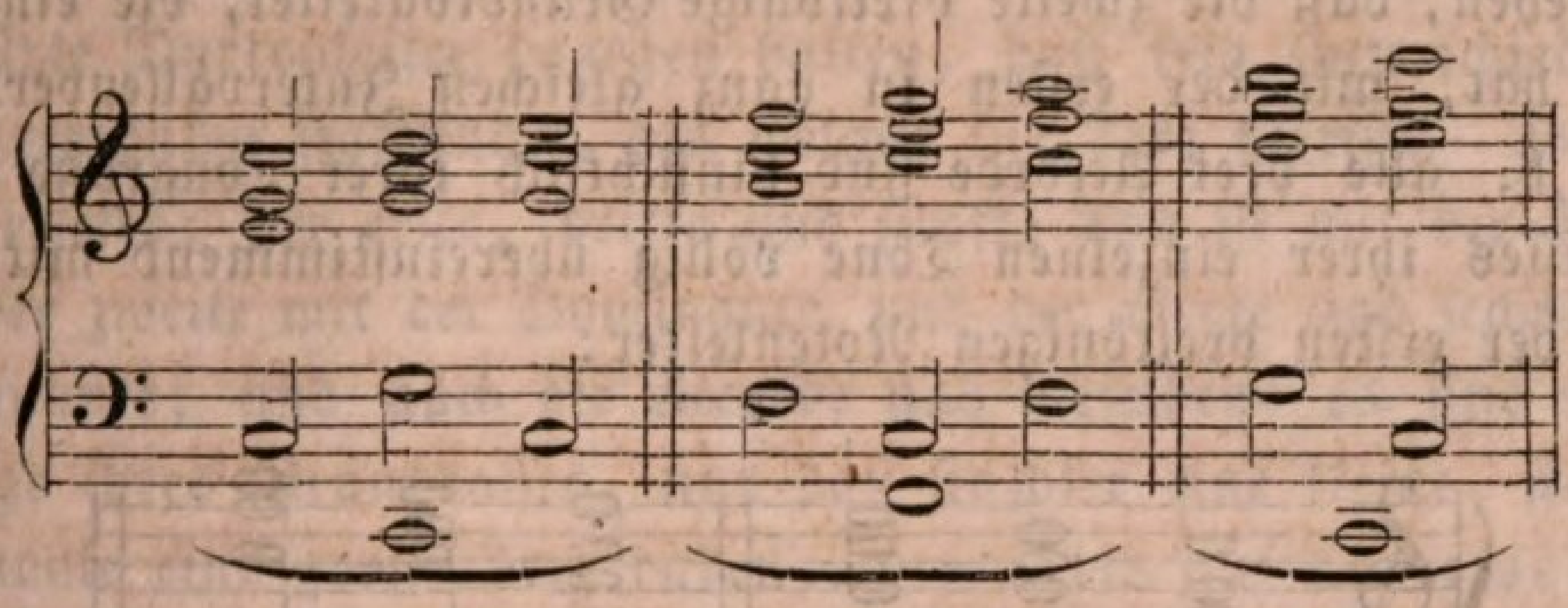
Von B:



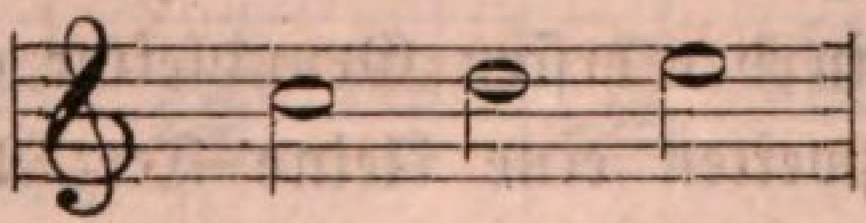
Sie ſehen, in der Reihe der mitklingenden Töne von dem Grundtone C kommt e, alſo die große Terz, nicht die kleine Terz es vor; der Grundton B erzeugt wohl die große Terz d, nicht aber die kleine Terz des; und ſo werden Sie, welchen andern Ton Sie auch als Grundton annehmen, immer wohl die große, niemals aber die kleine Terz unter deſſen mitklingenden oder Aliquot-Tönen antreffen. Gleichwohl ſind wir zur Annahme der kleinen Terz in der Harmonie verpflichtet, und hauptſächlich zwar durch die innere Natur und den Ausdruck der verſchiedenen Tongeſchlechte; auch führt uns die ebenfalls in der Natur begründete chromatiſche Tonleiter darauf, wovon ich nicht minder ſchon in meinem ſechsten Vortrage ſprach; wie Sie ſich erinnern werden. Wie, bei ſolcher Geſtalt der Dinge, aber werden wir die Regeln oder die Beweggründe, welche wir zur harmoniſchen Geſtaltung einer Durtonleiter befolgten, und die lediglich aus der Natur des Mitklangs mehrerer verſchiedener Töne in einem Grundtone entnommen waren, auch auf die harmoniſche Bildung einer Molltonleiter anwenden können? — Es iſt nothwendig, daß wir zur Erörterung und Beantwortung dieſer ſehr wichtigen Frage noch einmal auf den erſten Urſprung aller Harmonie zurückſchauen. Sie werden dadurch auch aufs Neue überzeugt werden, wie ſelbſt dieſer Zweig unſers vielgeſtaltigen harmoniſchen Baumes aus dem einen Saamenkorne hervorgeht, das wir zu deſſen ganzem Erſtehen ausſtreuten.

Als wir die Durtonleiter harmoniſch zu begründen ſuchten, fanden wir, daß urſprünglich jede Tonleiter nur aus drei Tönen beſtehe, welche auf einem Grundtone als ihrem Erzeuger beruhe, und ſomit unſere gewöhnliche Tonleiter von acht Tönen zuſammengeſetzt ſey aus zwei ur-

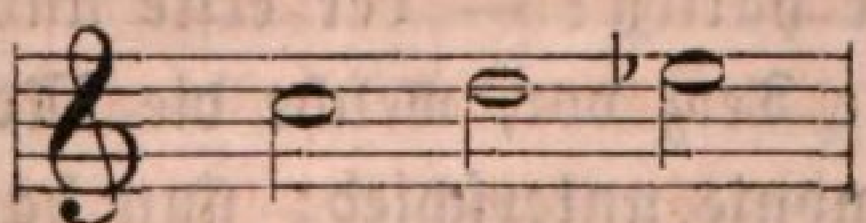
ſprünglichen dreitönigen Leitern, zu denen ſich dann noch zwei andere Töne geſellten zum Zwecke der Rückkehrung wieder zu dem Anfange, damit die vollſtändige Leiter auch als ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze betrachtet werden könne. Die Leiter von C z. B. beſtand urſprünglich nur aus den beiden dreitönigen Leitern c d e und f g a; jede dieſer beiden Leitern hat ihren eigenen, alle drei Töne erzeugenden Grundton, nämlich die erſte C, und die zweite F; das nun noch fehlende h dient blos dazu, um von der zweiten auf F beruhenden Leiter wieder zu dem Anfangstone C zurückkehren zu können. Sie wiſſen ja das Alles noch aus unſrer erſten Section; doch will ich noch einmal das Schema der harmoniſchen Durtonleiter, wie ſich dieſelbe urſprünglich geſtaltet, herſetzen:



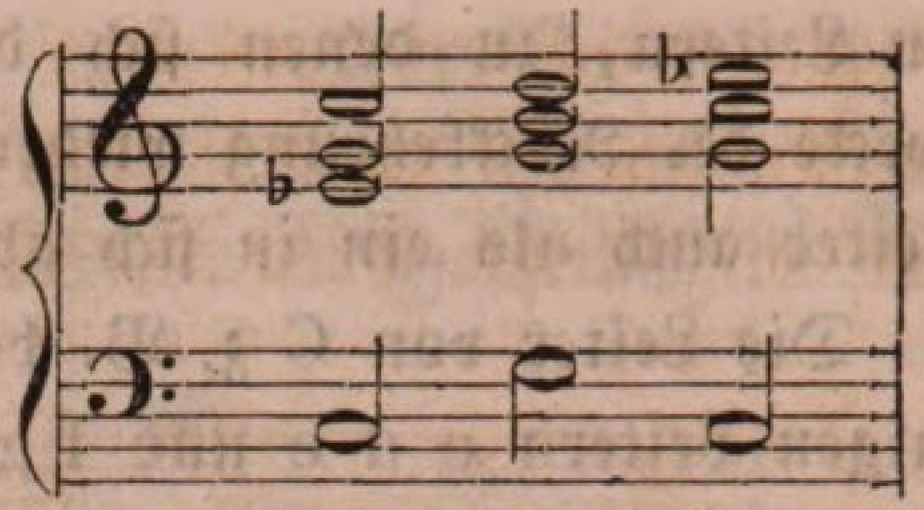
Auf völlig gleiche Weiſe muß es ſich nun auch mit der Molltonleiter verhalten: wir müſſen ebenfalls erkennen, daß dieſelbe urſprünglich nur aus zwei dreitönigen Leitern beſteht, denen endlich ſich nur zwei Töne anſchließen, um zu dem Anfange zurückzukehren, damit die vollſtändige Leiter auch erſcheint als ein vollſtändiges, in ſich abgeſchloſſenes Ganze. Das einzig Abweichende kann nur ſeyn, daß in der Mollharmonie jedesmal die kleine Terz als ihr charakteriſtiſches Merkmal gebraucht und beibehalten wird, während in der Durharmonie allemal die große Terz enthalten iſt, was ſich natürlich von ſelbſt verſteht. Betrachten wir demnach jene harmoniſche Durtonleiter, ſo finden wir, daß der erſte oder Grund-Accord deſſelben eine Dur- oder große Terz hat, die ſich dann im dritten Accorde wiederholt. Die erſte Grundleiter einer vollſtändigen Durtonleiter iſt, die Leiter von C immer als Muſter angenommen,



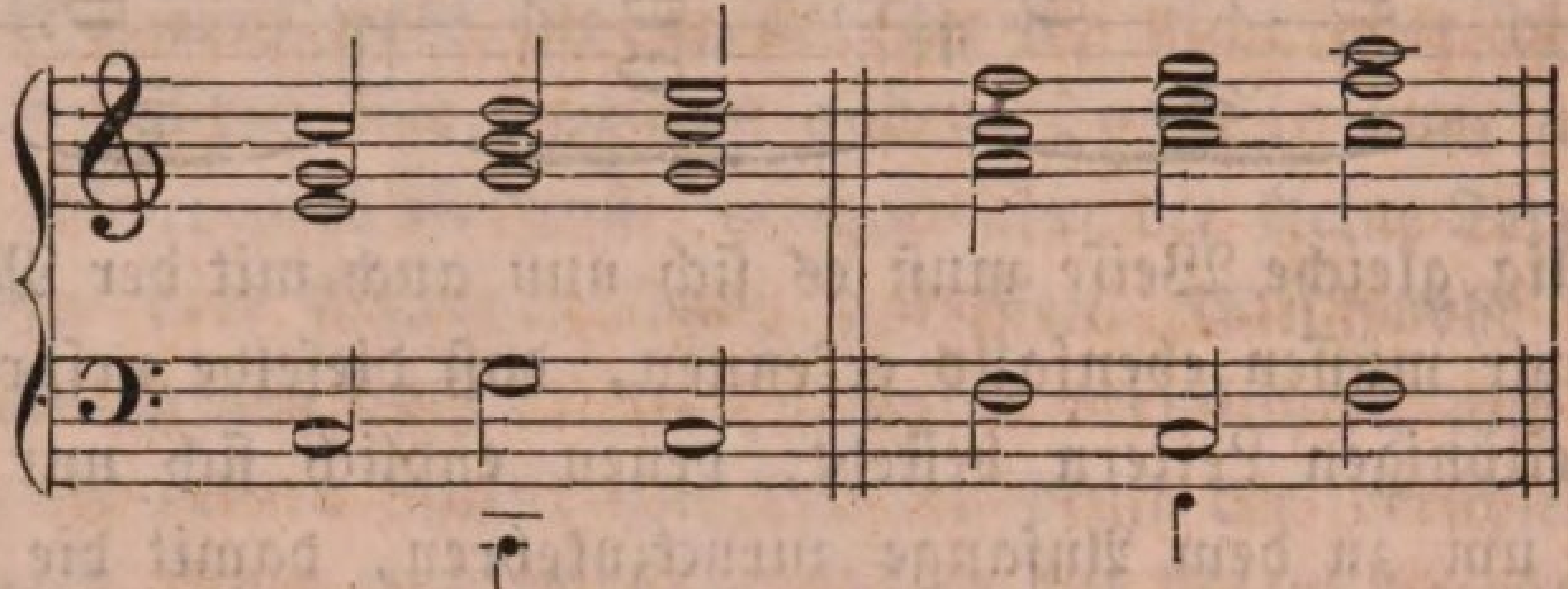
ſo muß demnach die erſte Grundleiter in Moll ſeyn:



und harmoniſch begleitet:

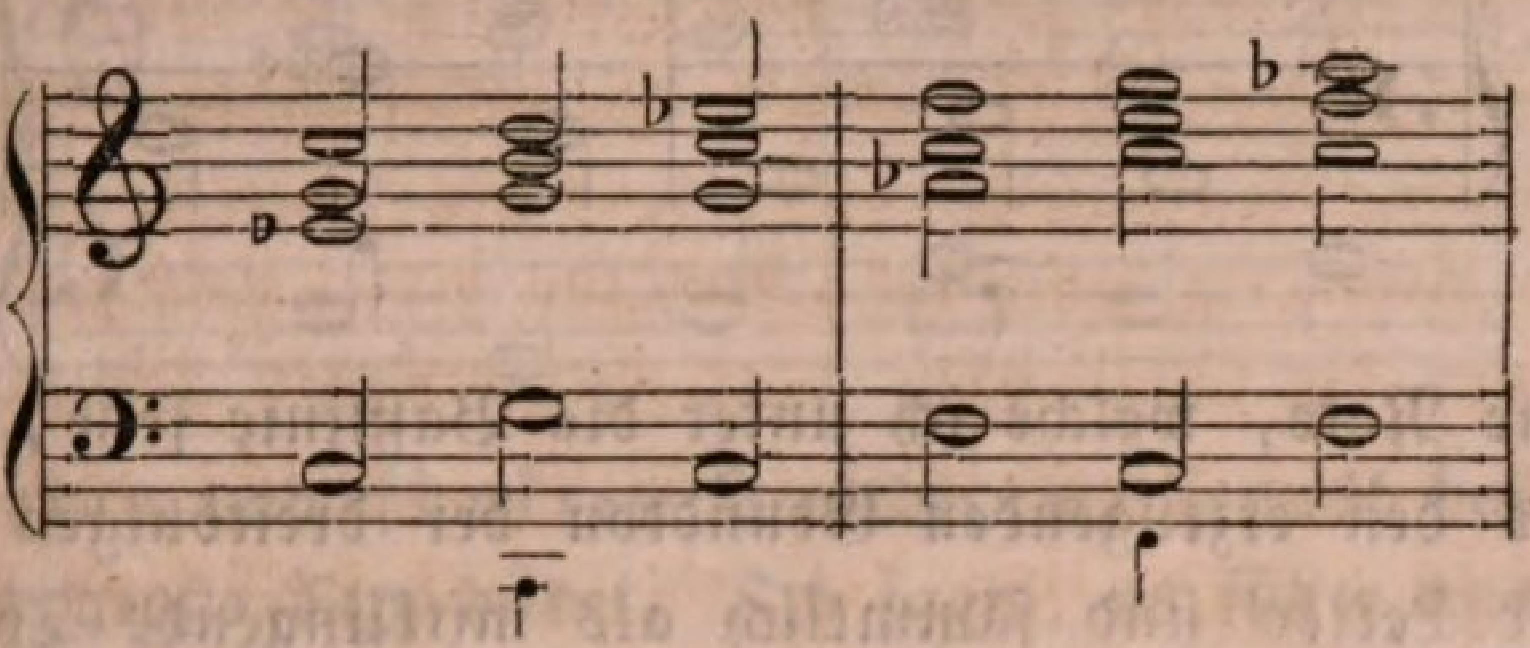


Der dieſe Accorde erzeugende Grundton bleibt ſtets C. Harmoniſiren wir aber weiter die Mollleiter, oder mit anderen Worten: reihen wir nunmehr auch die zweite dreitönige Urleiter, welche mit f beginnt, an die erſte. Es iſt nothwendig, daß wir vorher wiederum einen Vergleich anſtellen mit der Durtonleiter. Betrachten Sie dieſe, ſo kann Ihnen nicht entgehen, daß die zweite dreitönige Grundtonleiter, die einen neuen Erzeuger hat, mit der erſten in ganz gleichen Intervallenverhältniſſen ſteht, d. h. alle drei Accorde ſind hinſichtlich ihrer Tongröße oder des Verhältniſſes ihrer einzelnen Töne völlig übereinſtimmend mit den drei Accorden der erſten dreitönigen Notenleiter:



Der Accord über F, womit die zweite Grund= oder Urleiter beginnt, iſt völlig gleich mit dem erſten Accorde über C der erſten Grundleiter, nämlich ein Duraccord, und der dritte Accord über F iſt wiederum gleich mit dem dritten Accorde der erſten Grundleiter über C, d. h. er iſt ebenfalls ein Durdreiklang. Was folgt daraus? — doch wohl nichts Anderes, als — ſoll die Harmoniſirung der Molltonleiter ſich ſtreng nach der der Durtonleiter richten, auch hier, in der Molltonleiter, eine ſolche Gleichheit ſtattfinden muß: es müſſen auch hier die Accorde hinſichtlich des Verhältniſſes ihrer Intervalle oder Töne mit einander übereinſtimmen, und alſo, wo ſie in der erſten Grundleiter eine kleine Terz hatten, ebenfalls hier in der zweiten eine kleine Terz haben. Welche Accorde waren es, welche in der erſten dreitönigen Grundleiter einer vollſtändigen Molltonleiter eine kleine hatten? — der erſte und dritte, denn in dieſen Accorden gerade kam die Terz vor, welche die Molltonart oder Mollharmonie von der Durharmonie unterſchied; nun dann müſſen auch hier in der zweiten dreitönigen Grundleiter der erſte und dritte Accord diejenigen

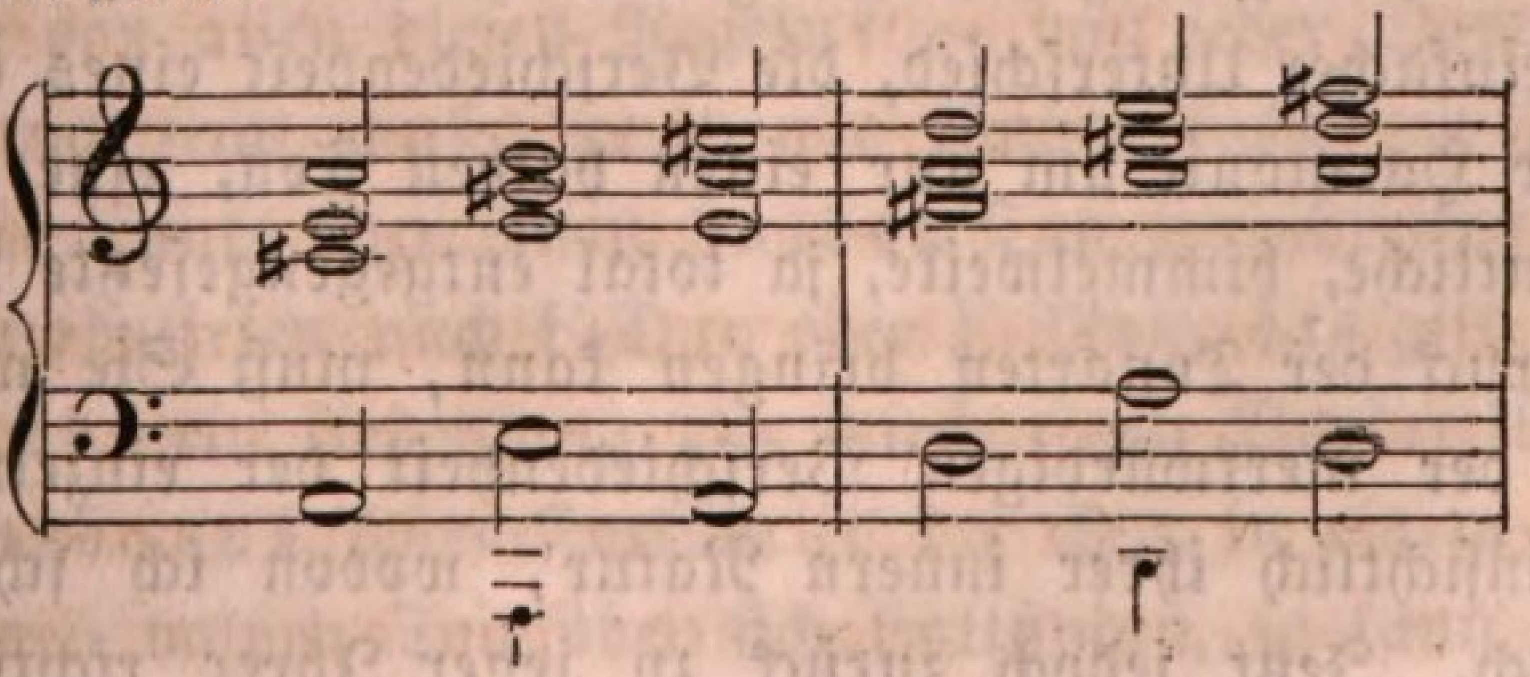
Accorde ſeyn, welche eine kleine Terz erhalten. Ich hoffe, Sie werden an dem Schluſſe Nichts auszuſetzen haben, denn logiſcher kann er doch wahrlich nicht ſeyn, und wir harmoniſiren alſo die Molltonleiter:



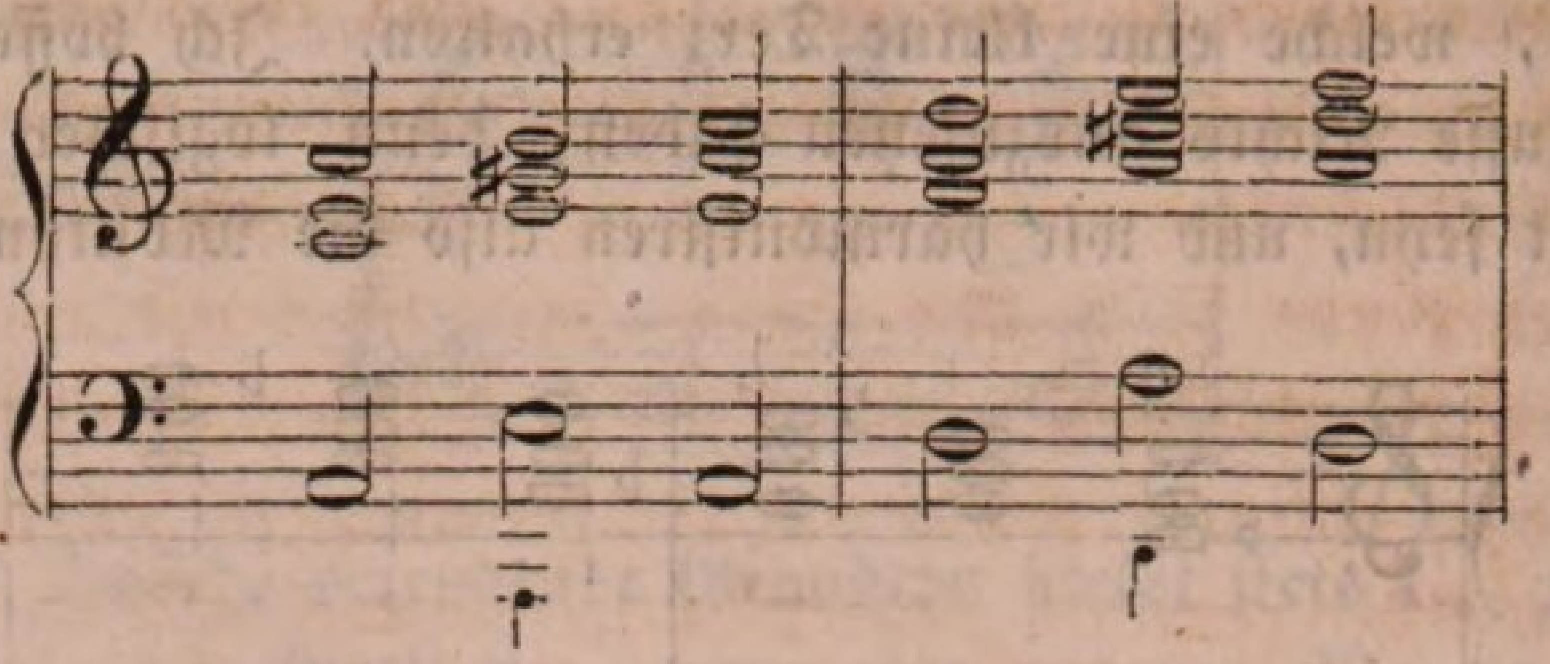
Laſſen Sie uns vorerſt da ſtehen bleiben. Sie ſehen, wenn Sie die harmoniſirte Durtonleiter dagegen halten, daß kein Unterſchied zwiſchen beiden Harmonien ſtattfindet, als welcher die Terz betrifft. Der Grundbaß iſt derſelbe: der erſte, dritte und fünfte Ton iſt mit der Tonica begleitet, der zweite mit der Dominante, und der vierte und ſechste mit der Subdominante; und auch die Accorde ſind dieſelben: es ſind immer die Dreiklänge ihres Grundbaſſes, nur daß ſie hier eine kleine, ſtatt in der Durharmonie eine große Terz haben, — — „bis auf den *zweiten* und *fünften* Accord“ unterbrechen Sie eifrig mich in meiner Rede, und Sie haben Recht. Dieſe Bemerkung aber führt uns auch auf einen der wichtigſten Punkte in der Behandlung der Mollharmonie, vor deſſen näherer Betrachtung wir aber billig noch ein Paar Molltonleitern in Vergleich ſtellen zu ihren Durtonleitern, um uns ſo ganz feſt davon zu überzeugen,

> *daß zwiſchen einer Dur- und Molltonart in harmoniſcher Hinſicht hauptſächlich nur der weſentliche Unterſchied ſtattfindet, daß jene die große, dieſe aber die kleine Terz als charakteriſtiſches Merkmal mit ſich führt.*

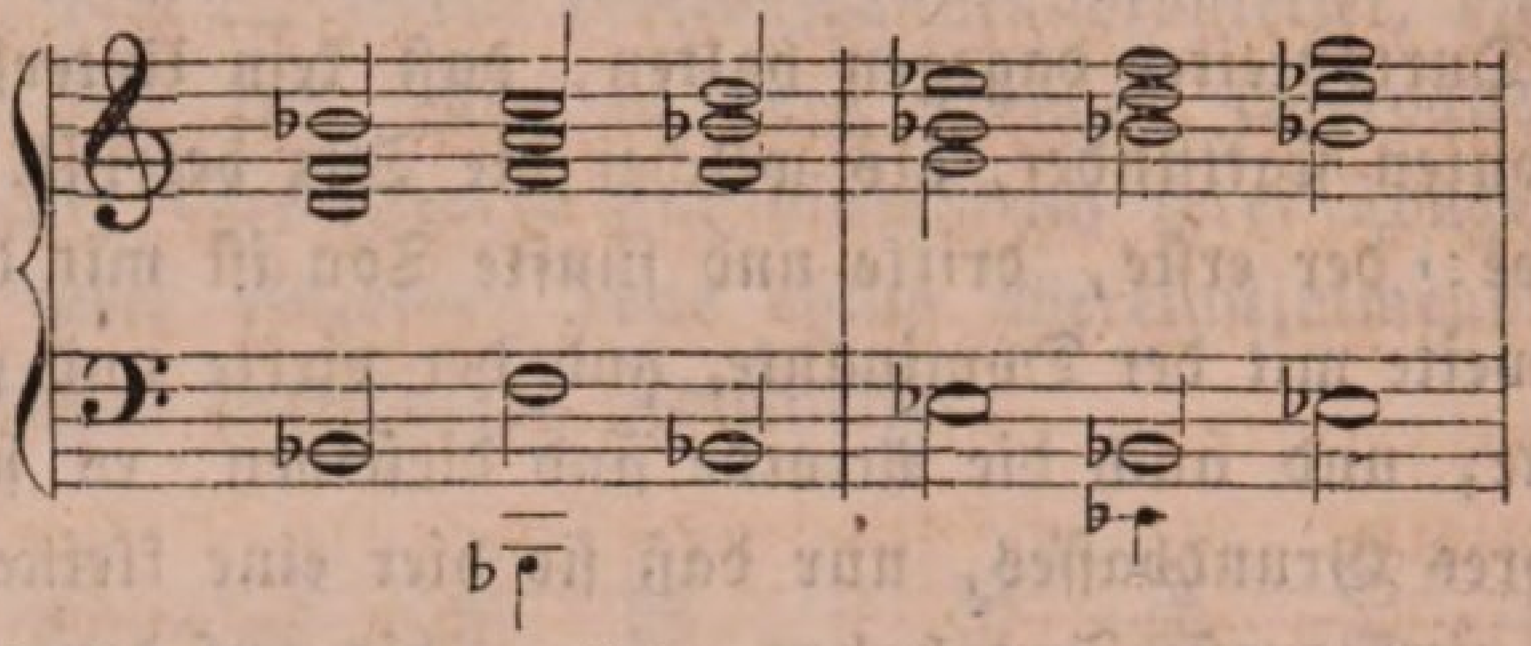
Die Harmonie der Leiter von A-Dur z. B. iſt, wenn wir, was wir uns vornahmen, vorerſt nur bei den beiden dreitönigen Grundleitern ſtehen bleiben wollen:



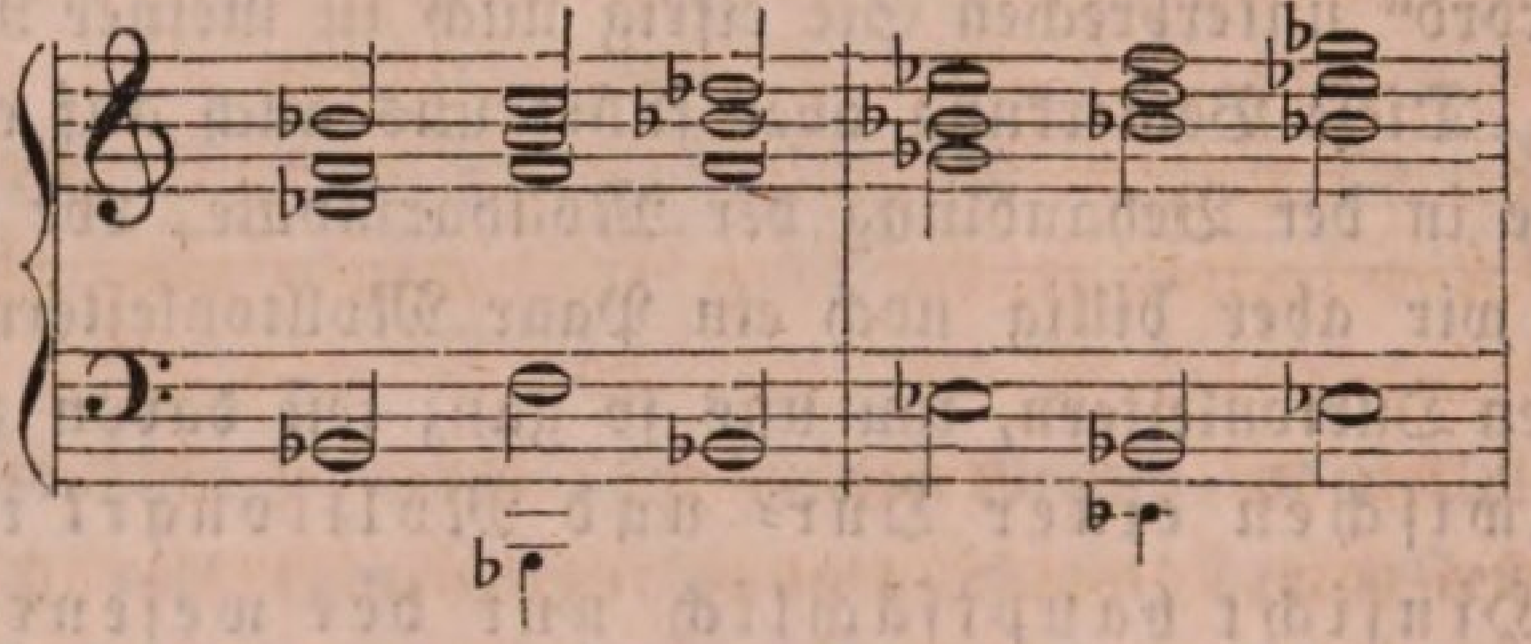
und die von A-Moll muß nach allem Bisherigen ſeyn:



Die kleine Note, welche ich unter die Baßlinie ſetze, bezeichnet bekanntlich ſtets den erzeugenden Grundton der dreitönigen Urleiter, die Accorde dieſer Leiter ſind ſämmtlich als mitklingende Töne in dieſem Grundtone enthalten. — Die Harmonie von **B-Dur** iſt

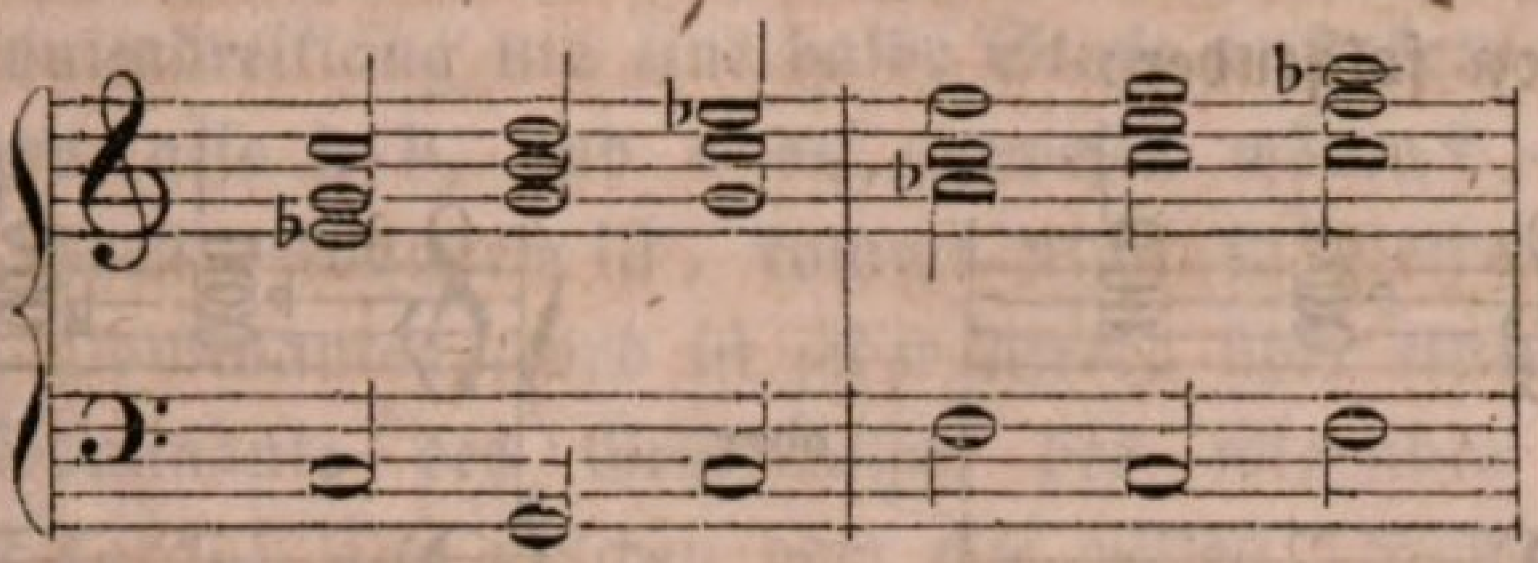


von **B-Moll** aber



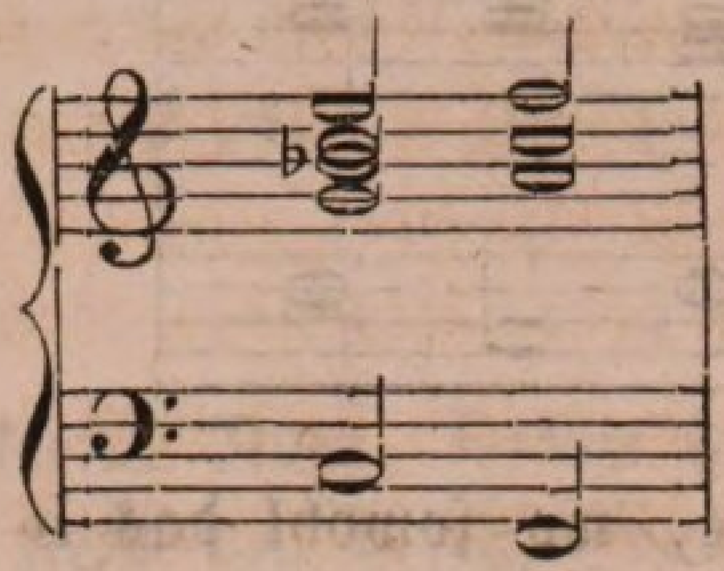
Und ſo verhält es ſich mit allen Tonarten, Sie mögen vergleichen, welche Sie wollen, immer werden Sie zu dem Reſultate gelangen, daß ſich hinſichtlich der harmoniſchen Behandlung einer Dur- und Mollmelodie Alles gleich bleibt bis auf die Terz, die in jener immer groß, in dieſer aber ſtets klein iſt. Grundbäſſe, Bildung der Accorde, kurz im Uebrigen Alles bleibt daſſelbe. Daß übrigens ein ſo einfacher Unterſchied, die Verſchiedenheit eines einzigen Intervalles in der Harmonie um nur einen halben Ton, eine ſo große, eine ſo außerordentliche, himmelweite, ja total entgegengeſetzte Verſchiedenheit in den Ausdruck der Tonarten bringen kann, muß Sie wiederum überzeugen von der merkwürdigen Verſchiedenheit der einzelnen Intervalle unter ſich hinſichtlich ihrer innern Natur, wovon ich ſchon in voriger Stunde ſprach. Jetzt jedoch zurück zu jener Ihrer richtigen Wahrnehmung, daß nicht überall in der Mollharmonie die kleine Terz vor-

herrſche, ſondern bisweilen auch die *große* Terz vorkomme, wie hier in der Leiter

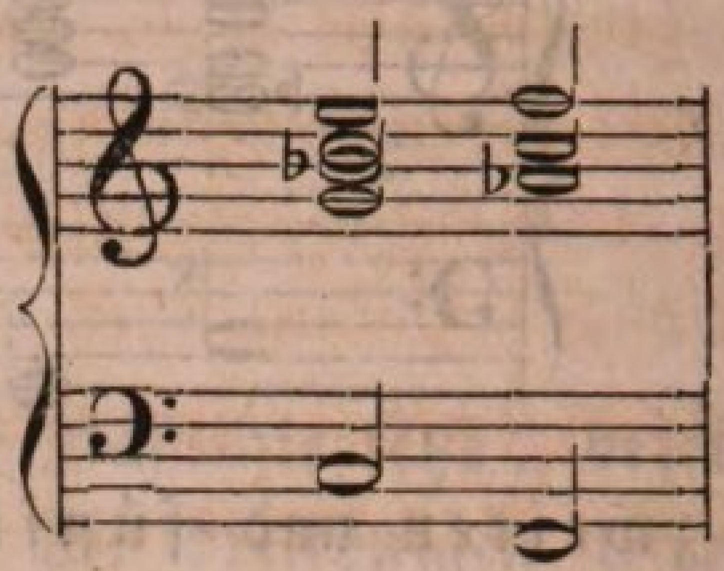


gleich im *zweiten* und *fünften* Accorde, wo ſowohl das h zu G als das e zu C die große Terz bildet. Ich ſagte, es führe uns dieſe Wahrnehmung auf einen der wichtigſten Punkte in der Behandlung der Mollharmonie. Auf welchen? — Statt einer kurzen Antwort auf dieſe Frage muß ich Sie auf frühere Betrachtungen, und beſonders zwar auf die Lehre von der Modulation und von den Schlüſſen und Cadenzen in der Modulation zurückführen. Welches war der Hauptinhalt dieſer Lehre? — Ich will Ihnen denſelben noch einmal kurz angeben. Betreff der Lehre von der Modulation hieß es vornehmlich, daß der Uebergang von einem Accorde zum andern hauptſächlich nur geſchehen könne durch den Dominantenaccord desjenigen Accordes oder derjenigen Harmonie, zu welcher man übergehen wolle; mit anderen Worten: wenn man von einem Accorde zum andern regelrecht moduliren will, ſo muß dem Accorde, zu welchem die Modulation geſchieht, ſein Dominantenaccord unmittelbar vorausgehen. Dann betreff der Lehre von den Schlüſſen in der Modulation machten wir die Erfahrung, daß in dem Fortſchritte von dem Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange folgende Bewegung der einzelnen Stimmen oder Intervalle des Dominantenaccordes beobachtet werden müſſen: die Quinte in dieſem Accorde ſteigt oder fällt in den folgenden Tonicadreiklang um eine Stufe, die Octave bleibt an ihrer Stelle liegen und wird in dem Tonicadreiklange zur Quinte, und die *Terz* des Dominantenaccordes tritt — geben Sie wohl Acht — allemal um *einen halben Ton über ſich in die Octav des Tonicadreiklangs*. Was war die Folge von allen dieſen Regeln? — daß jeder Dominantenaccord ein Durdreiklang ſeyn muß, denn wie könnte ſonſt die Terz deſſelben um eine *halbe* Stufe oder einen *halben* Ton fortſchreiten? — Nehmen Sie an, Sie modulirten nach F-Dur oder F-Moll, das gilt einerlei, denn kann *überhaupt* ein Uebergang nur durch einen Durdreiklang geſchehen oder muß *überhaupt* jener Fortſchritt der Terz in einem Dominantenaccorde um einen halben Ton über ſich ſtattfinden, ſo kann der Umſtand, daß die Tonart, zu welcher wir fortſchreiten, eine Dur- oder Molltonart

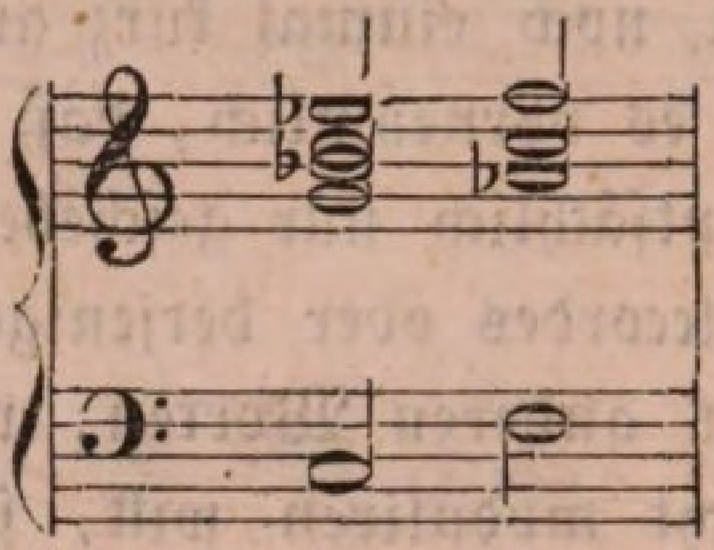
iſt, auch durchaus keine Aenderung in dem Geſetze hervorbringen; nehmen Sie alſo an, Sie moduliren nach F-Dur oder F-Moll, ſo iſt der Schluß der Modulation folgender:



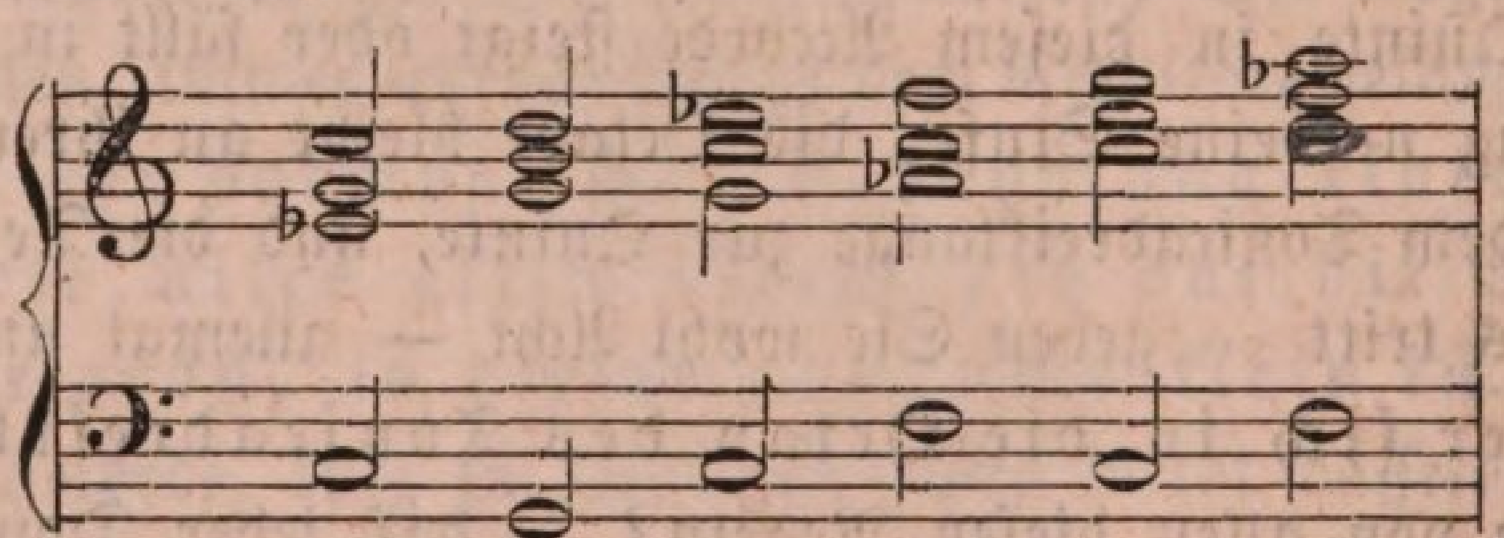
oder



Die Terz e in dem Dominantenaccorde über C ſchreitet ganz richtig um einen halben Ton aufwärts nach der Octave f des Tonicadreiklanges fort. Was für eine Terz aber iſt dieſes e in dem Accorde? — die große. Würde jener Fortſchritt um einen halben Ton aufwärts auch ſtatt gehabt haben, wenn wir die kleine Terz in dem Dominantenaccorde angewendet, alſo den Uebergang folgendermaßen gemacht hätten? —



Nein! — Was folgt daraus? — Was ich ſchon ſagte: daß die Terz in einem Dominantenaccorde jedesmal eine große, oder — da der Gebrauch der großen Terz die Durtonart charakteriſirt — ein Dominantenaccord jedesmal ein Duraccord ſeyn muß. Wohl, und nun ſehen Sie jene Leiter von C-Moll wieder an:

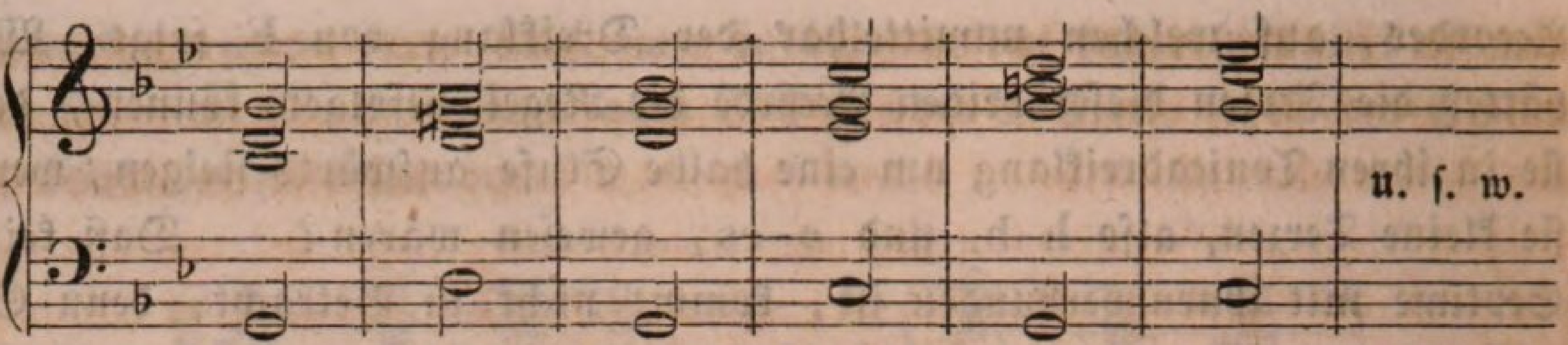


Iſt Ihnen klar jetzt und begreiflich, warum alle Accorde der Leiter bis dahin die kleine Terz haben, blos der zweite und fünfte nicht? — Dieſer zweite und fünfte Accord ſind ja Dominantenaccorde der unmittelbar darauf folgenden Dreiklänge, denn G iſt die Dominante von C, und C die Dominante von F, G aber iſt der Grundbaß des zweiten Accords, auf welchen der Dreiklang von C folgt, ob dieſer nun ein Dur- oder Molldreiklang iſt, thut Nichts zur Sache, und C iſt der Grundbaß des fünften

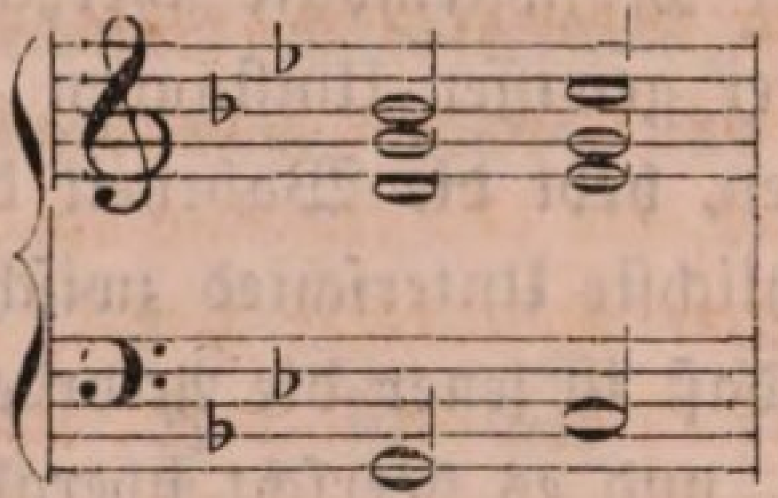
Accordes, auf welchen unmittelbar der Dreiklang von F folgt. Wie hätten die Terzen dieſer beiden Accorde die Regel befolgen können, daß ſie in ihren Tonicadreiklang um eine halbe Stufe aufwärts ſteigen, wenn ſie kleine Terzen, alſo h-b, und e-es, geweſen wären? — Daß keine Septime mit ihnen verbunden iſt, kommt nicht in Betracht, denn Sie wiſſen ja, ein Dominantenaccord iſt jeder Accord über einem Grundbaſſe, welcher die Dominante des Grundbaſſes des folgenden Accordes iſt, ohne Rückſicht darauf, aus welchen oder wie vielen Tönen er im Augenblicke beſteht. Erheben wir alle dieſe Erfahrungen ſofort zur Regel; wie wird ſie lauten nun für unſern Zweck? —

> Auch in der Mollharmonie muß jeder Accord, deſſen Grundbaß die Dominante von dem Grundbaſſe des folgenden Accordes iſt, ein Duraccord, ein Accord mit großer und nicht mit kleiner Terze ſeyn.

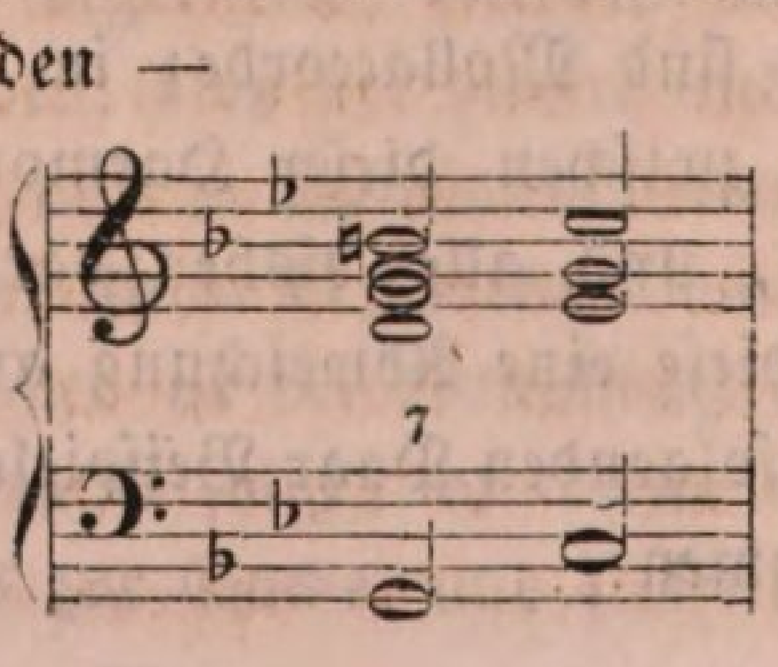
Wie ſteif und unbeholfen auch, ja hart, barſch, düſter und herzzerreißend würde eine Mollharmonie klingen, wenn gar keine andern als blos kleine Terzen darin vorkämen. Die Klarheit und Beſtimmtheit des Durdominantenaccordes verbreitet wieder ein milderndes, und wenigſtens in Etwas erheiterndes Licht über das tiefe Dunkel der an ſich ſchon ſchweren Mollharmonie; wie der Verſtand ſtrebt, wenn unſer Herz mit Trauer erfüllt iſt, Worte des Troſtes und der Linderung dieſem zuzuflüſtern, ſo beſänftigt mit zauberiſcher Kraft auch der Durdominantenaccord den herben Schmerz, der ſich in der Mollharmonie überhaupt ausſpricht. Die Erſcheinung alſo, daß unter gewiſſen Umſtänden auch große Terzen in der Mollharmonie vorkommen, hebt die Wahrheit des Satzes nicht auf, daß der einzige und hauptſächlichſte Unterſchied zwiſchen einer Dur- und Mollharmonie darin beſteht, daß in jener die Accorde die große, in dieſer aber die kleine Terz enthalten, und es herrſcht überall auch in einem Molltonſatze die kleine Terz, nur nicht da oder in dem Accorde, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt. Harmoniſiren wir demnach eine Molltonleiter oder eine in einer Molltonart ſtehende Melodie, ſo muß jeder Dominantenaccord ein Duraccord ſeyn, und alle ſonſtigen Accorde oder Harmonien ſind Mollaccorde; im Uebrigen findet gar kein Unterſchied weiter ſtatt zwiſchen dieſer Harmoniſirung eines Mollſatzes und der eines Durſatzes, und alle bisher darüber aufgeſtellten Regeln laſſen ſich alſo bis auf dieſe eine Abweichung auch auf die Mollharmonie anwenden, wie Sie aus folgenden Paar Beiſpielen erſehen. Ich will zuerſt eine Leiter zu dieſen nehmen:



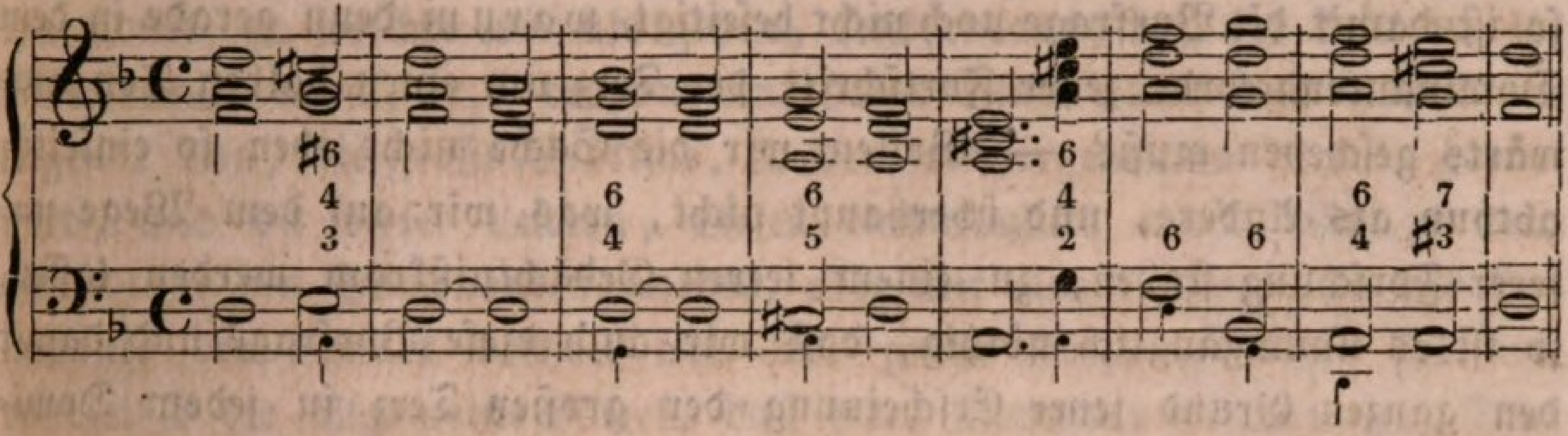
Das D unter dem zweiten Accorde iſt die Dominante des folgenden G, und der Accord mußte daher ein Durdreiklang ſeyn, ſo alſo, damit die Terz eine große wurde, in fis erhöht werden. Das G unter dem dritten Accorde iſt zwar auch die Dominante des folgenden C, und Sie könnten nach der letzten Regel hier verlangen, daß der Accord wieder ein Duraccord wäre, und ſomit die Terz b in h verwandelt würde; allein dann wäre ja die Grundtonart, in welcher die Leiter ſteht, G-Moll, ganz aufgehoben, und die Uebereinſtimmung der Harmonie der Mollleiter mit der der Durtonleiter, von welcher ich zunächſt in der heutigen Lection bei Betrachtung unſeres Gegenſtandes ſprach, und die hauptſächlich darin beſteht, daß der dritte Accord einer dreitönigen Urtonleiter jedesmal mit dem erſten derſelben gleiche Harmonie hat, hörte auf. Im fünften Takte iſt der G-Molldreiklang dagegen zu einem Durdreiklang gemacht, weil G die Dominante des folgenden C, und dieſer C-Molldreiklang auch harmoniſch völlig gleich iſt mit dem vorherrſchenden C-Molldreiklange, womit die zweite urſprüngliche dreitönige Leiter, aus welcher die ganze Tonleiter von G-Moll zuſammengeſetzt erſcheint, beginnt. Käme die Stellung der Accorde



in einem förmlichen Tonſtücke, welches in G-Moll geſetzt iſt, vor, und es ſollte damit nach C-Moll modulirt werden, um in dieſer Tonart entweder zu ſchließen oder doch für eine Zeitlang zu verbleiben, alsdann müßte allerdings der Accord über G als der modulirende Accord in einen Durdreiklang verwandelt werden —



denn in jedem modulirenden Dominantenaccorde muß, aus angegebenen Gründen, durchaus die große Terz gehört werden, was Ihnen ebenfalls klar wird aus folgendem mehr melodiſchem Beiſpiele:



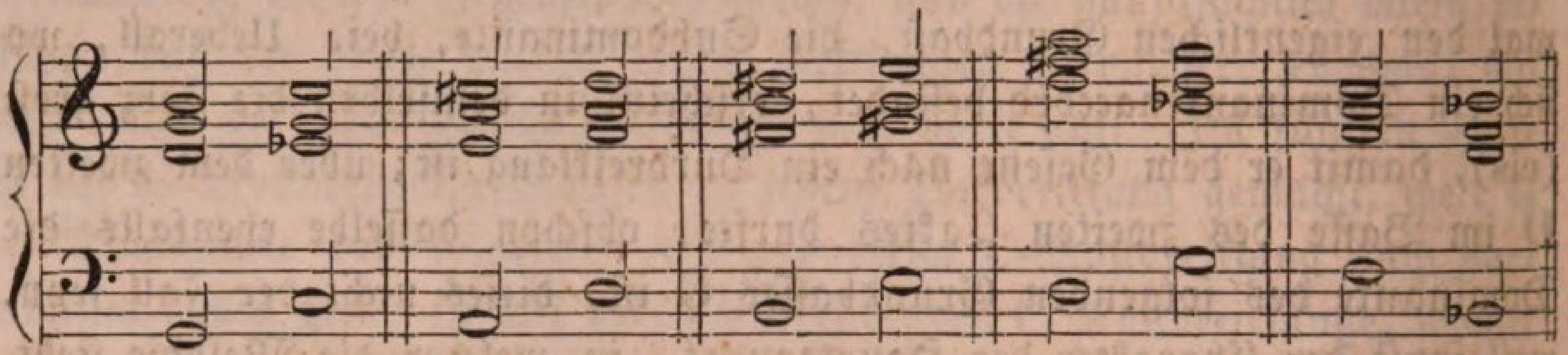
Wo ſich ein umgekehrter Baß befindet, habe ich den eigentlichen Grundbaß durch kleine Noten angedeutet. Im vierten Takte habe ich den vierten Ton der Leiter (g, denn die Melodie ſteht in D-Moll) mit der Dominante begleitet, weil er eine Stufe abſteigt; im ſechsten Takte hätte ich daſſelbe thun können, aber zur Abwechſelung behielt ich diesesmal den eigentlichen Grundbaß, die Subdominante, bei. Ueberall, wo ſich ein Dominantenaccord befindet, erſcheint in demſelben die Terz groß (cis), damit er dem Geſetze nach ein Durdreiklang iſt; über dem zweiten D im Baſſe des zweiten Taktes durfte, obſchon daſſelbe ebenfalls die Dominante des folgenden Grundbaſſes G iſt, dieſes nicht der Fall ſeyn, weil ſonſt der Charakter der Haupttonart, in welcher die Melodie ſteht, nämlich der Charakter von D-Moll, dadurch aufgehoben worden wäre, oder hätte die Melodie und der Satz überhaupt nachgehends auch in dem G-Moll, zu welchem alsdann förmlich modulirt worden wäre, verweilen müſſen. Daſſelbe Verhältniß tritt nachgehends noch einmal beim erſten Accorde des ſechsten Takts ein, wo D wiederum die Dominante des folgenden Grundbaſſes G iſt, aber gleichwohl keine große, ſondern die die Tonart charakteriſirende kleine Terz in ſeinem Accorde ſtatt hat.

Warum aber muß, auch in der Mollharmonie, in einem Dominantenaccorde die große Terz enthalten, der Dominantenaccord alſo ein Duraccord ſeyn? —

Dies iſt noch eine Frage, welche wir mit dem Bisherigen, was wir auch darauf antworteten, noch keineswegs als völlig erledigt anſehen dürfen. Sagte ich nämlich vorhin auch und ſetzte ich Ihnen auseinander, daß, wenn dies nicht der Fall wäre, wenn in einem Dominantenaccorde nicht die große Terz enthalten ſey, ohnmöglich jenes unumſtößliche Geſetz der Stimmfortſchreitung in der Folge von Dominantenaccord und Tonicadreiklang befolgt werden könne, nach welchem die Terz des Dominantenaccordes jedesmal um einen halben Ton aufwärts zur Octav des Tonica-

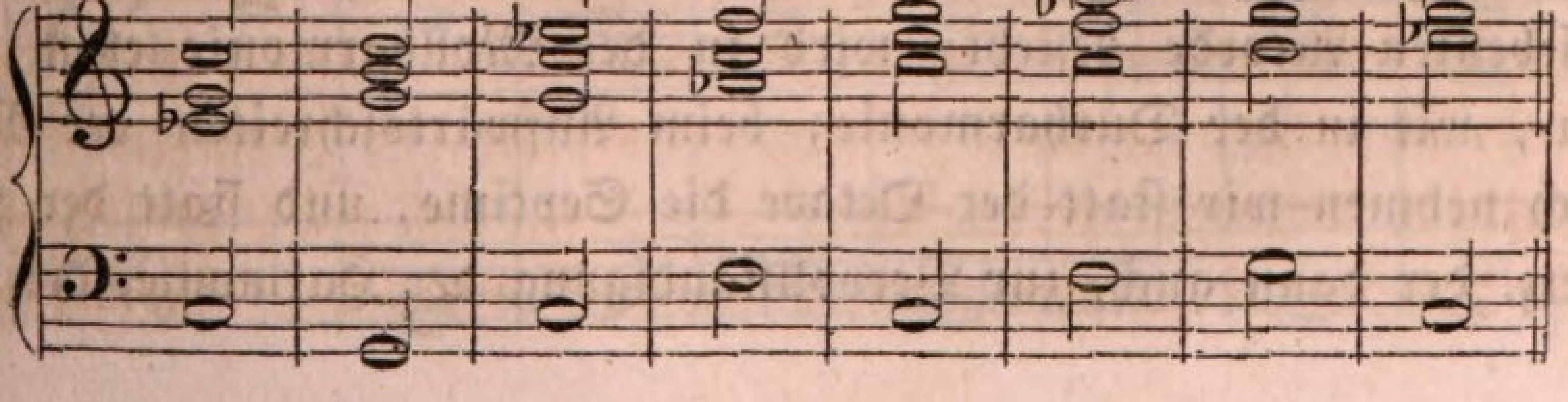
dreiklangs fortſchreiten muß, — führte ich dieſe Regel auch an als Beweggrund zur Annahme der zweiten Regel, daß ſomit auch jeder Dominantenaccord ein Duraccord oder ein Accord mit großer Terz ſeyn müſſe, ſo iſt damit die Vorfrage noch nicht beſeitigt, *warum* denn gerade in dem Dominantenaccorde jener Fortſchritt der Terz um einen halben Ton aufwärts geſchehen muß? — Wollen wir die Sache nicht eben ſo einſeitig abthun als Andere, und überhaupt nicht, was wir auf dem Wege unſerer Forſchung finden, zu einem leeren Gedächtnißkram werden laſſen, ſo iſt es unumgänglich nöthig, daß wir auch dieſe Vorfrage und damit den ganzen Grund jener Erſcheinung der großen Terz in jedem Dominantenaccorde noch in reifliche Erwägung ziehen.

Vergleichen Sie einmal genau den Dominantenaccord zu ſeinem Tonicadreiklange, und unterſuchen, in welchem Verhältniſſe jene nothwendige große Terz deſſelben zu dem Grundbaſſe dieſes ſteht. Ich will einige Dominantenaccorde mit ihren Tonicadreiklängen herſchreiben:

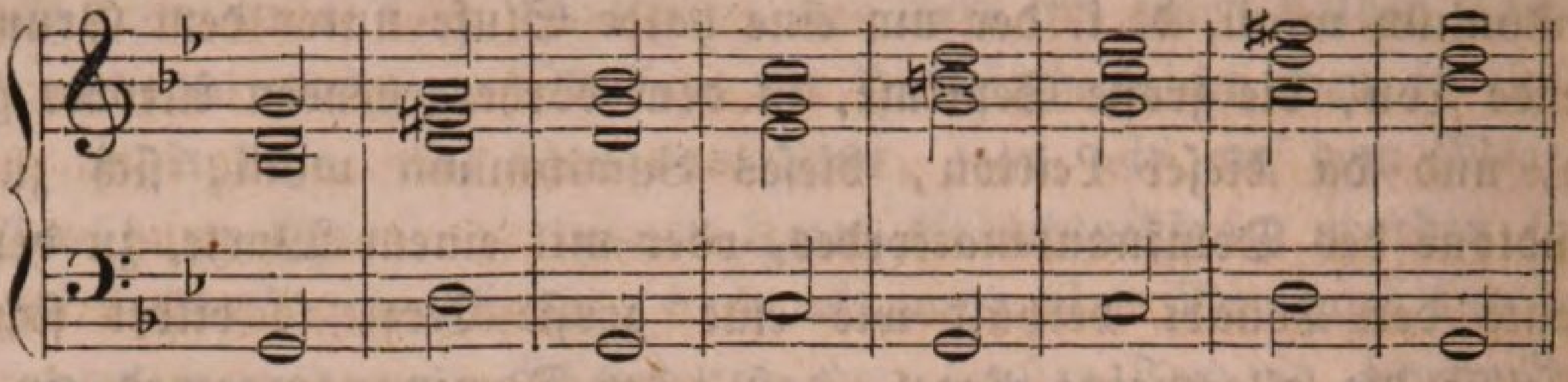


und nun unterſuchen Sie, in welchem Verhältniſſe hier beiſpielsweiſe die große Terz h im erſten Dominantenaccorde zu der folgenden Tonica C ſteht, im zweiten Dominantenaccorde das cis zu der Tonica D, im dritten die große Terz dis zu der Tonica E, im vierten Dominantenaccorde das fis zu dem G, und im fünften die große Terz a zu der Tonica B: was finden Sie? — *dieſe große Terz im Dominantenaccorde iſt allemal der ſogenannte Leitton oder die große Septime zu der Tonica,* zu welcher überhaupt *der Accord überführt;* ſie iſt alſo der zu dem bezweckten Grundtone eigentlich überführende Ton, den die Techniker ſo höchſt weiſe das Semitonium modi nennen, und der nothwendig gehört werden *muß,* mag die Harmonie über dem bezweckten Grundtone nun Dur oder Moll ſeyn, das ändert an der Sache Nichts: wollen Sie zu dem Accorde von C-Dur oder C-Moll fortſchreiten, ſo muß in dem überführenden Accorde nothwendig h gehört werden, denn dieſes h iſt der eigentliche Leitton von C; wollen Sie zu einer Fis-Harmonie fortſchreiten, ſo muß nothwendig vorher eis als das Semitonium modi gehört werden; wollen Sie zu Es-Dur oder Moll fortſchreiten, ſo muß in dem Accorde vorher, dem Dominantenaccorde, d erklingen u. ſ. w.

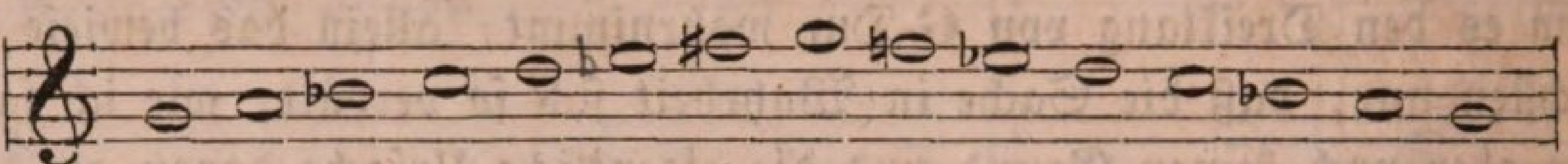
— Das iſt der eigentliche Grund, warum ein Dominantenaccord, und zumal wenn er ein wirklich modulirender Accord iſt, allezeit und ſonach auch in der Mollharmonie ein Duraccord ſeyn muß: jede Tonart oder jede Harmonie, zu welcher wir übergehen, ſetzt voraus, daß ihr Leitton, ihr Semitonium modi, d. i. der um eine halbe Stufe unter dem Grundtone liegende Ton, die große Septime, in dem vorhergehenden Accorde gehört wird, und da dieſer Leitton, dieſes Semitonium modi, ſich zu dem Grundtone des Dominantenaccordes, oder mit einem Worte, zu der Dominante der Tonart verhält wie eine große Terz, ſo bildet ſich wie von ſelbſt die allgemeine Regel, daß jeder Dominantenaccord ein Durdreiklang ſeyn muß, da der Gebrauch der großen Terz die Durharmonie bezeichnet. Sollte ich Ihnen hiernach freilich auch ſagen, woher es kommt, daß nur dieſe große, und nicht auch die kleine Septime einer Tonica, welche zu der Dominante ſich dann verhalten würde wie kleine oder Moll-Terz, jenen überleitenden Charakter hat, ſo könnte ich mich zwar auf Ihr eigenes geſundes Ohr berufen, welches ſicher kein Verlangen z. B. nach einer C-Harmonie hat, wenn es den Dreiklang von G-Moll, aber wohl wenn es den Dreiklang von G-Dur wahrnimmt, allein das bewieſe zum Höchſten nur, daß die Sache in Wahrheit ſich ſo verhält, wie ich ſagte, gäbe aber noch keinen Grund und die eigentliche Urſache davon an, und da auch Alles, was die Akuſtiker darüber ſagen und raiſoniren, mir nicht hinreichend dazu und genügend erſcheint, ſo muß ich aufrichtig geſtehen, daß die Erſcheinung dieſes Umſtandes einer von jenen Gegenſtänden in der Muſik iſt, bei denen alle Philoſophie aufhört, und bei deren Wahrnehmung wir uns begnügen müſſen mit der Ueberzeugung, daß ſie vorhanden iſt und daß ſie ſich ſo verhält. Haben wir nun aber dieſe Ueberzeugung gewonnen, und ſind zu dem Reſultate gelangt, daß in *jeder* Harmonie, ſey ſie Dur oder Moll, vor dem Erſcheinen ihres Grundtones, *auch ihr Leitton gehört werden muß*, ſo ſind wir jetzt auch im Stande, die Leiter von C-Moll, welche wir von Anfang an zum Muſter der Behandlung einer Mollharmonie aufſtellten, aber bisher nur bis zum ſechsten Ton fortzuführen vermochten, endlich zu vollenden, indem wir wiſſen, daß auf das letzte as in der Melodie nicht etwa b, ſondern der Leitton h folgen muß, da nach dieſem ſogleich die Octave der Tonica C eintritt:



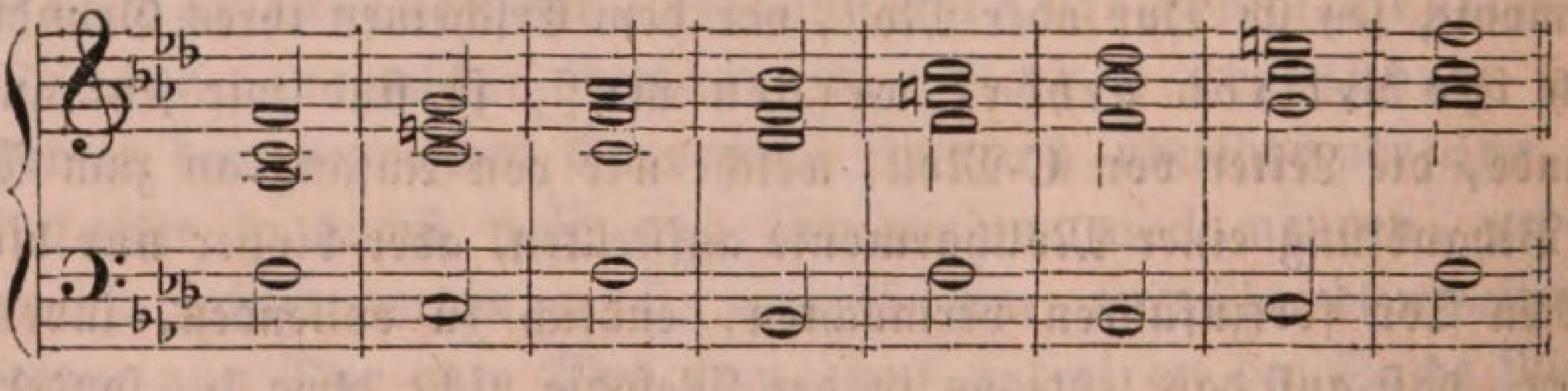
Damit haben wir eine vollſtändige Molltonleiter, und ihre harmoniſche Behandlung dient uns zur Richtſchnur in allen Fällen, wo wir uns in einer Molltonart zu bewegen haben. Laſſen Sie mich noch eine vollſtändige Leiter, die von G-Moll, herſetzen:



Wie Sie ſehen, macht der ſechste Ton zum ſiebenten einen Sprung von *anderthalb* Tönen. Dieſer große Schritt aber iſt es gerade, welcher der Mollharmonie außer der kleinen Terz noch ein ſo eigenthümliches Gepräge giebt, und jene Regel, welche die Herren Muſiklehrer ihren Schülern einzuprägen pflegen, daß die Molltonleiter aufwärts durch die große Sexte und große Septime, abwärts aber durch die kleine Sexte und kleine Septime fortſchreite, alſo folgendermaßen ſich geſtalte:

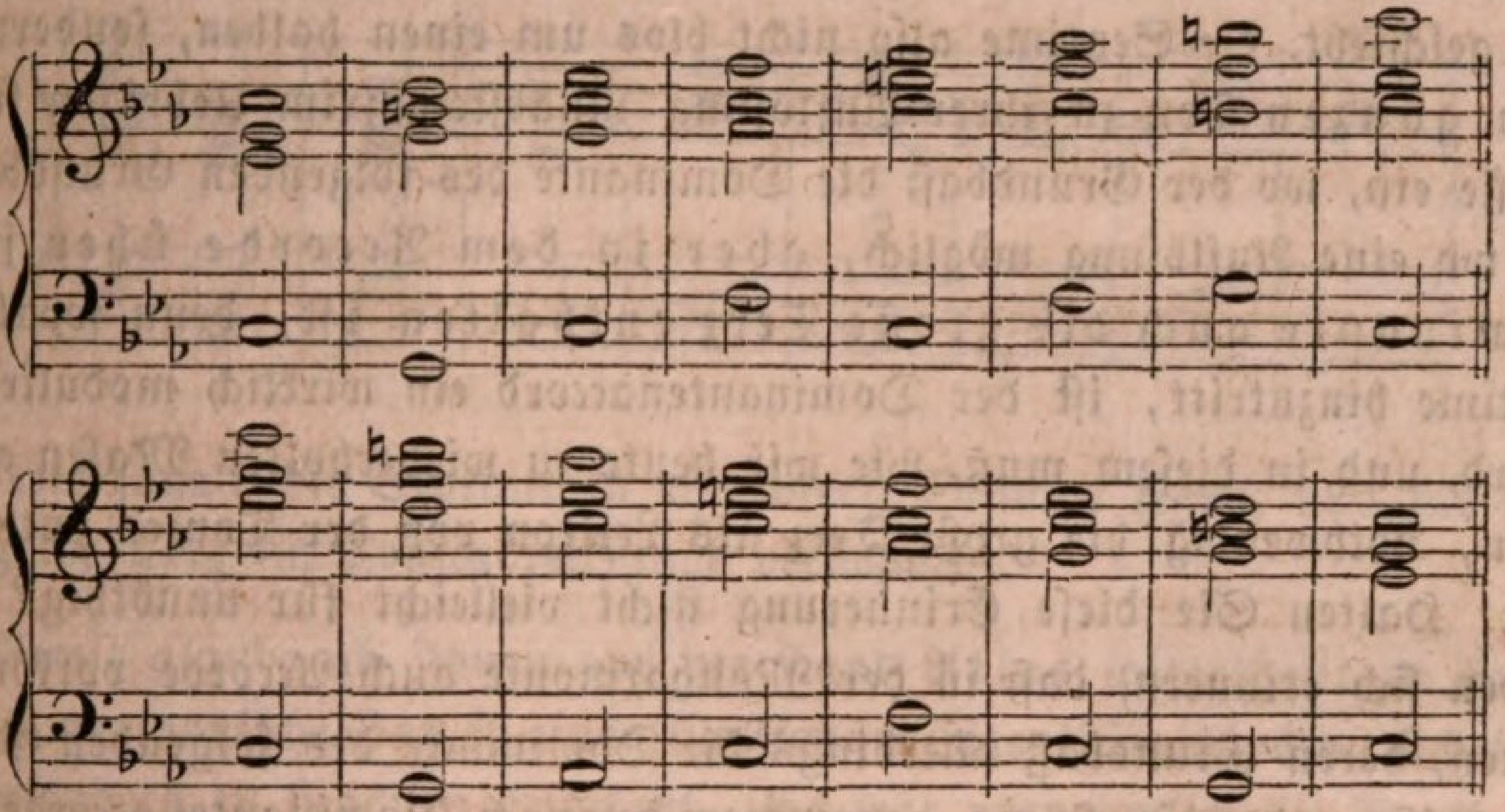


iſt daher in harmoniſcher Rückſicht ganz ohne Werth, und gar nicht anwendbar. Leitern, wie die ſo eben mitgetheilte, können nur als vorübergehende Läufe, nicht in wirklich harmoniſcher Verbindung vorkommen, wo ſtets bei einer Molltonart nicht allein deren charakteriſtiſche *kleine Terz* und *kleine Sexte*, ſondern auch der *Leitton* gehört werden *muß*, wodurch jener mächtig wirkende, eigenthümliche Sprung von anderthalb Tönen vom ſechsten auf den ſiebenten Ton entſteht:

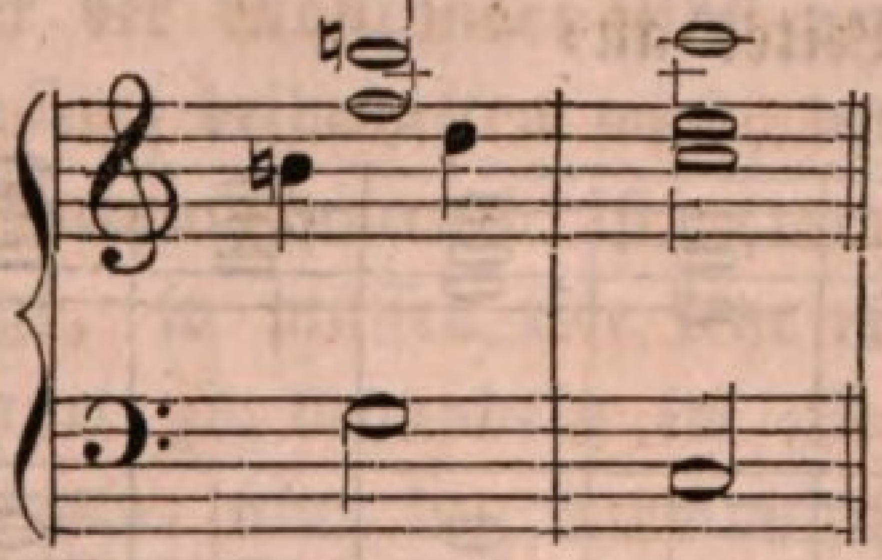


Fahren wir aber fort in Betrachtung der Mollharmonie für ſich. Die *Quinten-* und *Octavenfolge*, welche hier zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde beſteht, wird in der Mollharmonie eben ſo vermieden, wie in der Durharmonie; beim Aufwärtsſchreiten der Melodie nämlich nehmen wir ſtatt der Octave die Septime, und ſtatt der Quinte die Terz, der dann auch, zur Vervollſtändigung der Harmonie, die Quinte

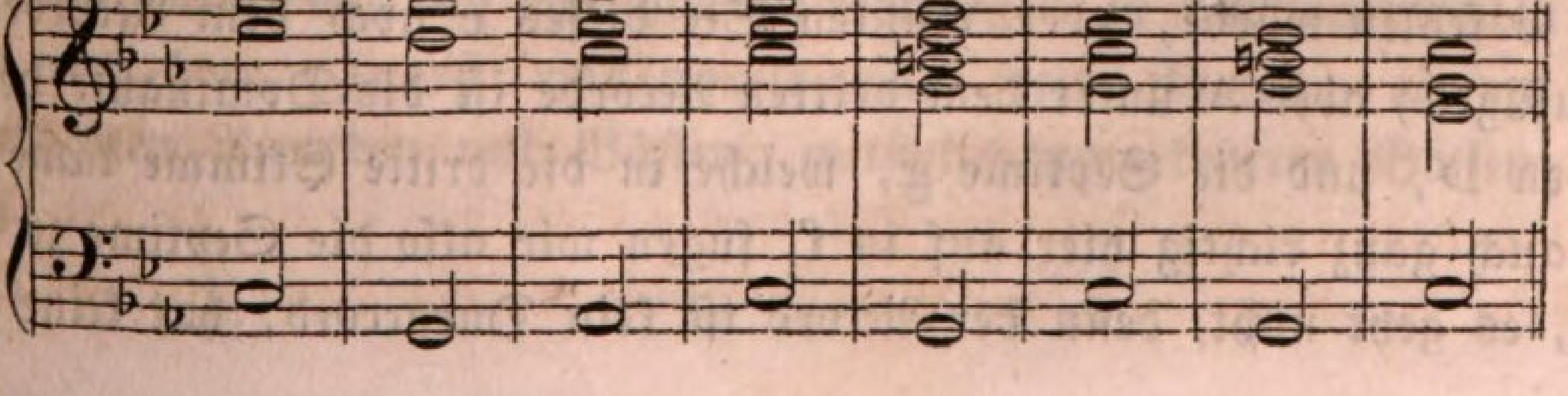
noch nachgeſchlagen werden darf, oder wechſeln wir die Stimmen, und geben dem Tenor, was der Alt hat, und dem Alt, was der Tenor hat; und beim Abwärtsſchreiten der Melodie laſſen wir den Grundbaß ſtatt eine Stufe fallen, eine Stufe ſteigen. Ich glaube nicht, daß ich mich bei dieſem Experiment brauche länger aufzuhalten, da Sie darin, was Vermeidung falſcher Quinten- und Octavenfolgen betrifft, hoffentlich ſchon längſt gewandt und fertig ſind, oder will ich Sie erſucht haben, dasjenige, was ich Ihnen in unſerer *vierten* und *neunten* Lection darüber vortrug, noch einmal recht aufmerkſam durchzugehen. Hier genüge, wenn ich die Leiter von C-Moll, auf- und abwärts ſchreitend, als verſinnlichendes Beiſpiel herſetze:



Beim Aufwärtsſchreiten hätte ich den ſiebenten Accord, wo die Quinten- und Octavenfolge vermieden iſt, auch *ſo* geſtalten können:

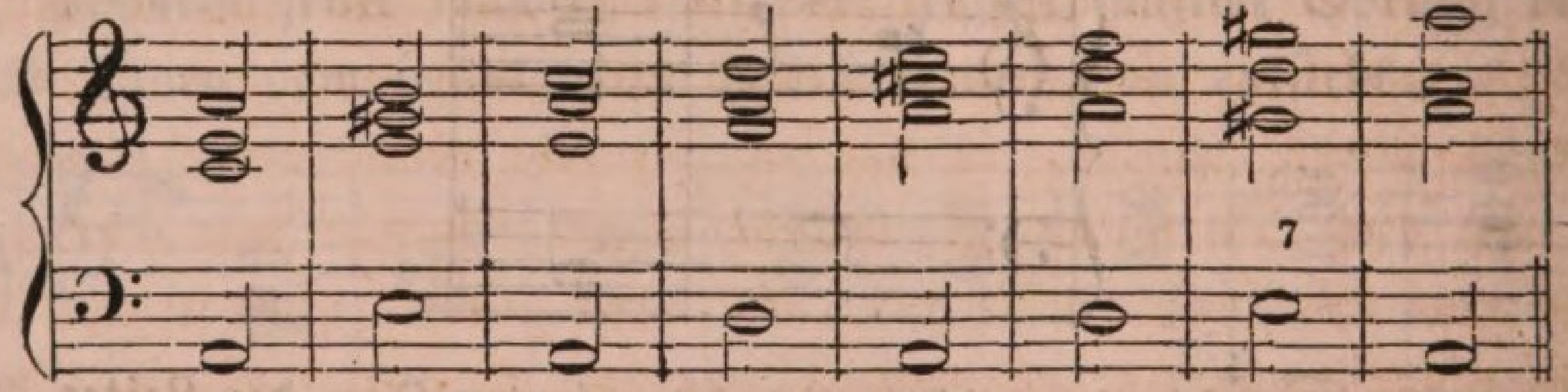


und beim Abwärtsſchreiten hätte ich den vierten Ton der Leiter (f) mit der Dominante als Grundbaß begleiten dürfen, wodurch dann folgende Accordenfolge entſtanden wäre:



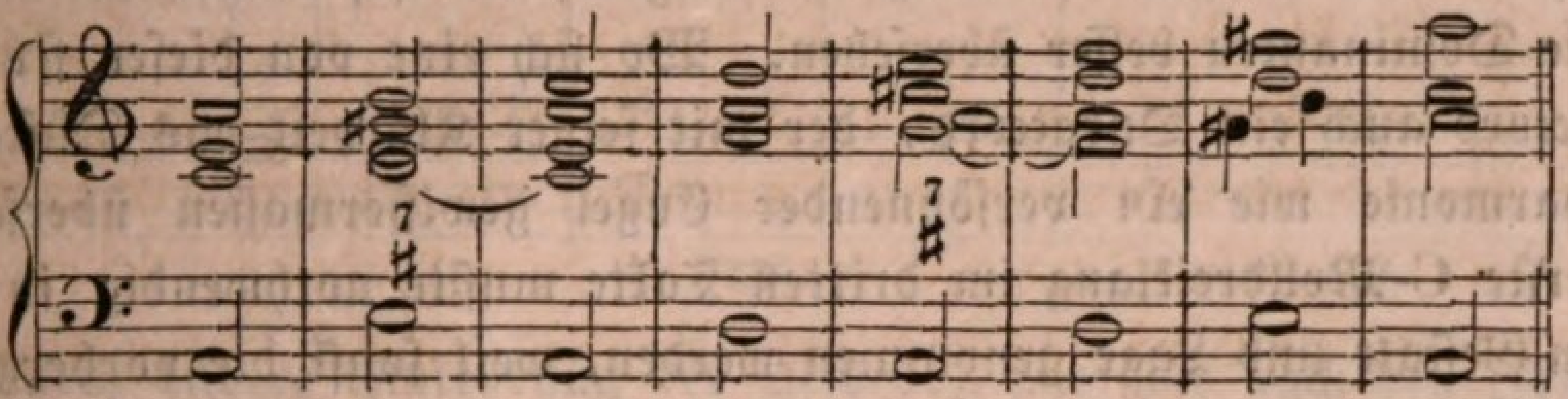
denn jetzt darf der Dreiklang im vierten Takte unter g kein Durdreiklang mehr ſeyn, weil der Grundbaß C nicht die Dominante des folgenden Grundbaſſes, alſo der Accord kein Dominantenaccord iſt, aber im fünften Accorde (unter f) mußte die große Terz gehört werden, weil der Accord ein Dominantenaccord iſt.

Was die Einführung von Septimen in einem Molltonſatze betrifft, ſo leiden die Ihnen überhaupt über Septimen und ihre Behandlung mitgetheilten Regeln und Erklärungen durchaus keine beſondern beziehungsweiſen Veränderungen weiter, als daß die Auflöſung der Septime nicht wie in der Durtonart in die große, ſondern in die kleine Terz der Tonica geſchieht, die Septime alſo nicht blos um einen halben, ſondern um einen ganzen Ton zu ihrer Auflöſung hinabſteigt; im Uebrigen führen wir ſie ein, wo der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes, und wo eine Auflöſung möglich, aber in dem Accorde über jener Dominante auch die große Terz enthalten iſt, denn ſobald die Septime hinzutritt, iſt der Dominantenaccord ein wirklich modulirender Accord, und in dieſem muß, wie wir heute zu wiederholten Malen gehört haben, nothwendig die große Terz als Leitton von der Tonica enthalten ſeyn. Halten Sie dieſe Erinnerung nicht vielleicht für unnöthig? Sie werden ſich erinnern, daß in der Mollharmonie auch Accorde vorkommen können, deren Grundbaß allerdings die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, und die ſtreng genommen demnach Dominantenaccorde ſind, in denen gleichwohl aber keine große, ſondern die kleine Terz ſich findet, und ſomit keine Septime angewendet werden kann. Führe ich zum Beweiſe nur die einfache Leiter an:



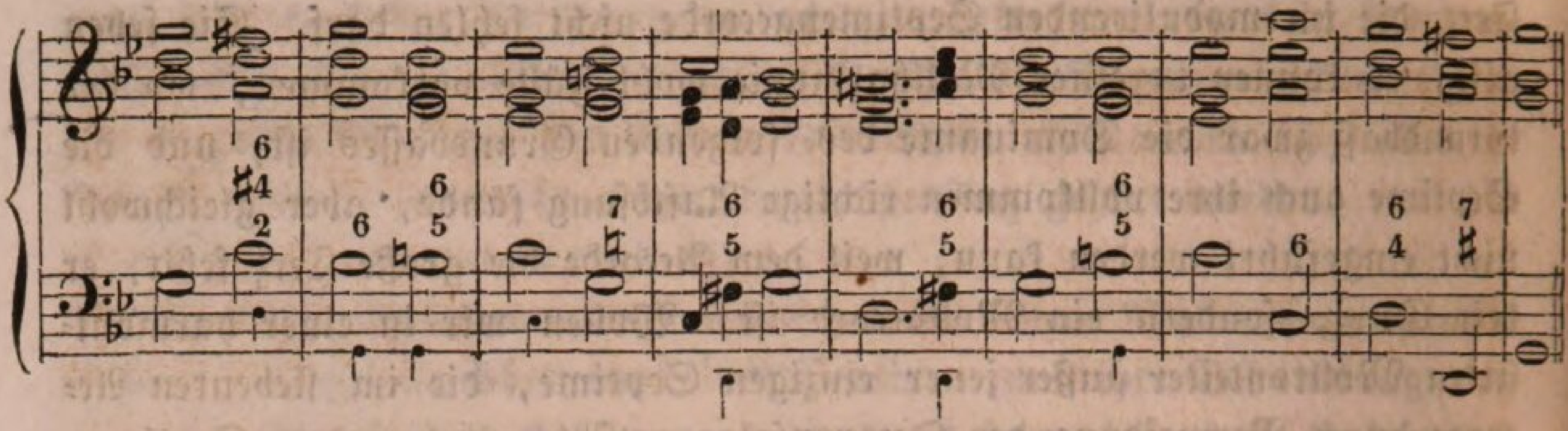
Wo, d. h. welchen Accorden wollen und können Sie Septimen zufügen? — E unter dem zweiten Accorde iſt die Dominante des folgenden A, aber Sie können hier die Septime d nicht anbringen, weil die Auflöſung c fehlen würde, oder müßten Sie dieſes c noch dem Accorde über A zufügen; aber A unter dem dritten Accorde iſt die Dominante des folgenden D, und die Septime g, welche in die dritte Stimme käme, löſt ſich auch ganz richtig hier auf in f, fügen wir alſo die Septime zu — — nein, es geht nicht, denn der Accord iſt kein Duraccord, hat keine große

Terz, die im modulirenden Septimenaccorde nicht fehlen darf. Sie ſehen alſo, es können in einer Mollharmonie wohl Fälle vorkommen, wo der Grundbaß zwar die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, und die Septime auch ihre vollkommen richtige Auflöſung fände, aber gleichwohl nicht eingeführt werden kann, weil dem Accorde die große Terz fehlt, er kein Dur-, ſondern ein Mollaccord iſt. Wollen wir in einer harmoniſirten Molltonleiter außer jener einzigen Septime, die im ſiebenten Accorde durch Vermeidung der Octavenfolge entſteht, noch andere Septimen anbringen, ſo kann es nur geſchehen, wenn wir die Harmonie ſo geſtalten:



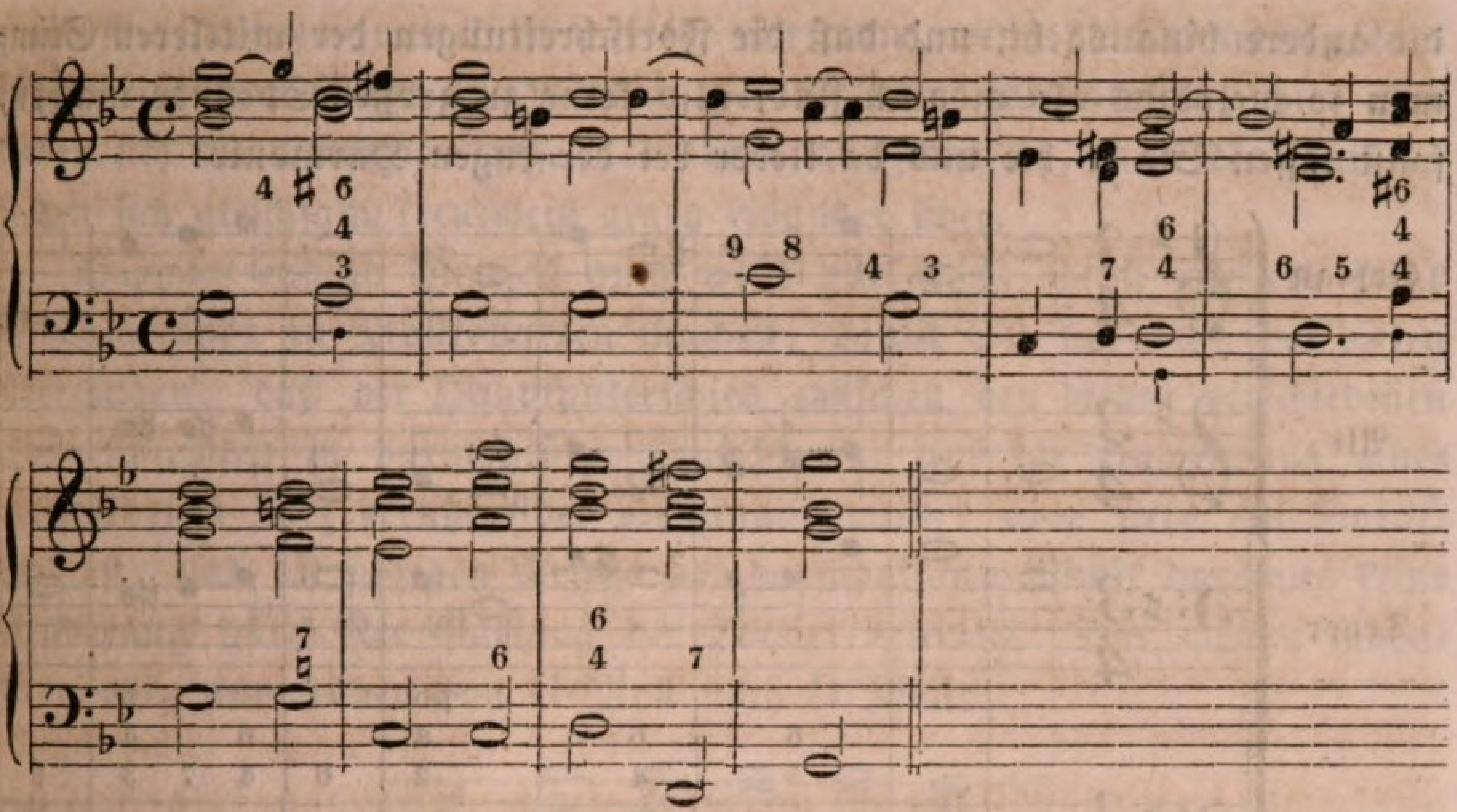
wenn wir ſonach die Septime in eine vierte Stimme legen, und zur Auflöſung die Terz im Tonicadreiklange verdoppeln.

Damit glaube ich Ihnen vor der Hand Alles mitgetheilt zu haben, was der harmoniſche Satz in einer Molltonart Eigenthümliches an ſich trägt und beſonders zu beachten erfordert. Es war vornehmlich die Regel, daß jeder Dominantenaccord ein Duraccord ſeyn muß, damit der Leitton der Tonica, das Semitonium modi, gehört wird, außer wenn dadurch der eigenthümliche Charakter der Molltonart ſelbſt verletzt werden würde, in welchem Falle die kleine Terz beibehalten wird, der Accord aber eigentlich auch kein wirklicher Dominantenaccord iſt, und ſind Sie aufmerkſam meinem Vortrage gefolgt, ſo müſſen Sie jetzt eben ſowohl eine Molltonart wie eine Durtonart zu behandeln im Stande ſeyn, denn alles Uebrige, was Sie ſonſt bisher über den harmoniſchen Satz gelernt haben, vom Grundbaſſe an, bis zur weiten Harmonie herauf, die zuletzt den Gegenſtand unſerer Betrachtung ausmachte, gilt eben ſowohl und in ſeinem ganzen Umfange, wenn die Harmonie Moll, als wenn ſie Dur iſt, und um mich davon, daß Sie dies verſtehen, auch ſogleich zu überzeugen, erlauben Sie mir, daß ich verſchiedene Uebungen in Mollharmonien mit Ihnen vornehme. Zuerſt wollen wir eine kleine Melodie einfach mit den gehörigen Accorden und Bäſſen, natürlich umgekehrten Bäſſen, begleiten:

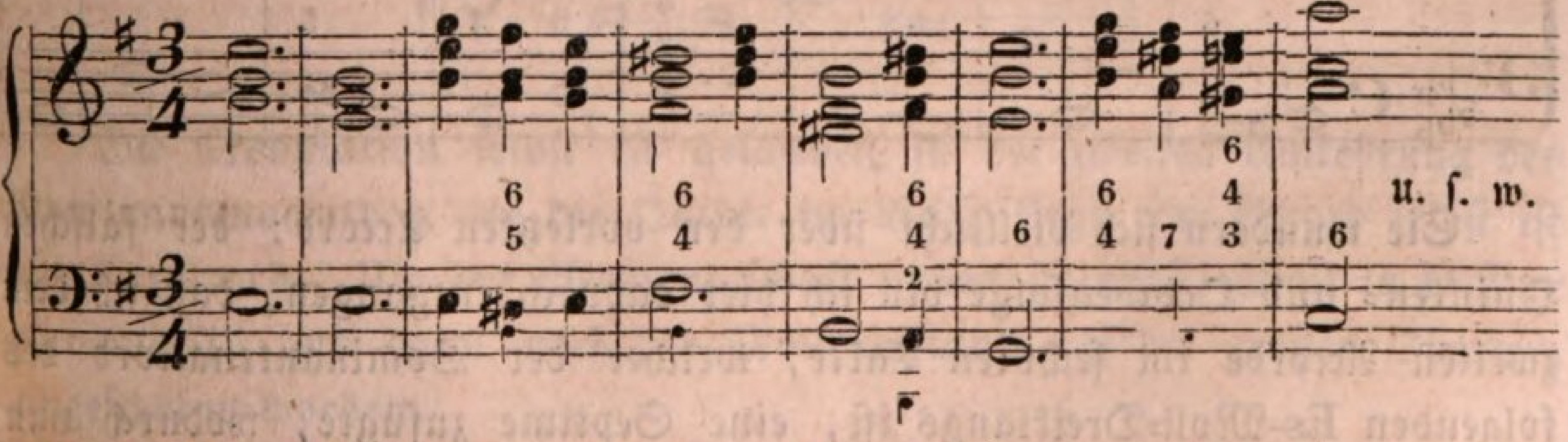


Ich habe abſichtlich wieder mit kleinen Noten den Grundbaß angedeutet, wo der vorhandene Baß ein umgekehrter iſt, damit Sie namentlich die Dominanten beſſer überſehen. Wo ſich eine von dieſen findet, iſt der Accord auch ein Duraccord, der mit ſeiner Klarheit das Düſtere der Mollharmonie wie ein verſöhnender Engel gewiſſermaßen überſchwebt. Der erſte C-Molldreiklang im dritten Takte mußte nothwendig in ſeiner jetzigen Geſtalt und Lage genommen werden, weil ſonſt die vorhergehende Septime im Tenor (jetzt Quinte) ſich nicht aufgelöst hätte. Das c der Melodie im vierten Takte iſt mit zwei Harmonien begleitet, zunächſt erſcheint es mit dem Dreiklange von C, der den vorhergehenden Dominantſeptimenaccord auflöst, und dann mit dem Dominantenaccorde, in welchem es ſelbſt Septime iſt, von G. Es konnte dies geſchehen, weil dieſer Melodienton c der vierte Ton in der Leiter von G iſt, in welcher das ganze Beiſpiel ſichtlicherweiſe ſteht, und jeder vierte Ton einer Leiter bekanntlich, wenn er um eine Stufe hinabſteigt, wie hier das c, ſowohl mit der Subdominante als mit der Dominante im Grundbaſſe begleitet werden kann. Im fünften Takte erſcheint der Dominantenaccord von G in zwei verſchiedenen Lagen, und das erſtemal ohne, das zweitemal aber mit Septime. Im ſechsten Takte ſind beide Accorde urſprünglich Dreiklänge über G, der erſte ein Molldreiklang, der zweite aber tritt, zumal da ſich ihm die Septime zugeſellt, als Dominantenaccord von C auf, und ſo mußte er ein Duraccord werden. Die vier letzten Accorde ſind die gewöhnliche Cadenz, blos mit dem Unterſchiede, daß, ſtatt in der Durharmonie die große, hier die kleine Terz gebraucht iſt, im Uebrigen ſind es der gewöhnlich ſchließende Sextenaccord über der Subdominante, der Quartſextenaccord über der Dominante, der reine Dominantſeptimenaccord, und endlich der Dreiklang über der Tonica.

Nun wollen wir daſſelbe Beiſpiel auch mit Diſſonanzen durchflechten, und Sie werden finden, daß auch dieſe in der Moll- wie in der Durharmonie nach einerlei Regeln eingeführt und behandelt werden:

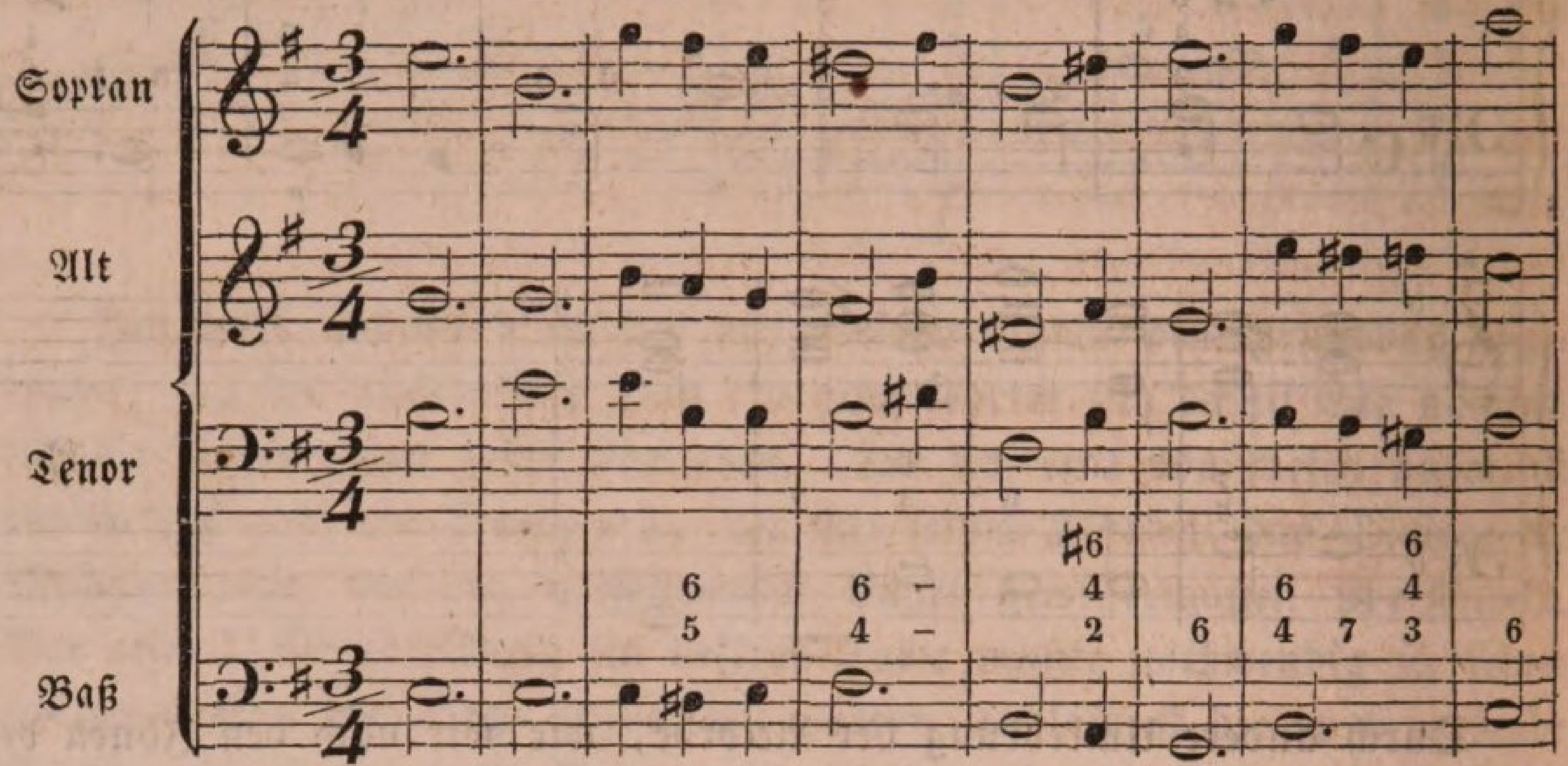


Durch andere Umkehrung der Accorde, wie wir nach den Ihnen bekannten Regeln Abwechſelung darin treffen können, habe ich auch einen anderen Baß unter die Melodie gebracht; ſonſt iſt außer den zugeſetzten Diſſonanzen keine Aenderung mit dem ganzen Satze vorgefallen. Von dieſen ſind eingeführt worden: im erſten Takte, wo der Grundbaß eine Quarte fällt, die Quarte im Sopran, vorbereitet in der Octav und ſich auflöſend in die Terz; im erſten Accorde des dritten Takts, wo der Grundbaß eine Quarte ſteigt, die None im Alte, vorbereitet in der Quinte und ſich auflöſend in die Octav; im zweiten Accorde wiederum im Alte die Quarte, vorbereitet in der Octav und ſich auflöſend in die Terz; im fünften Takte, wo der Grundbaß eine Quinte ſteigt, in der Melodie die Sexte, vorbereitet in der Terz und ſich auflöſend in die Quinte. Die übrigen Diſſonanzen in der Cadenz ſind freie. Wollen Sie auch ein Beiſpiel von weiter Harmonie in einer Molltonart, ſo ſetzen Sie folgende Paar Takte:

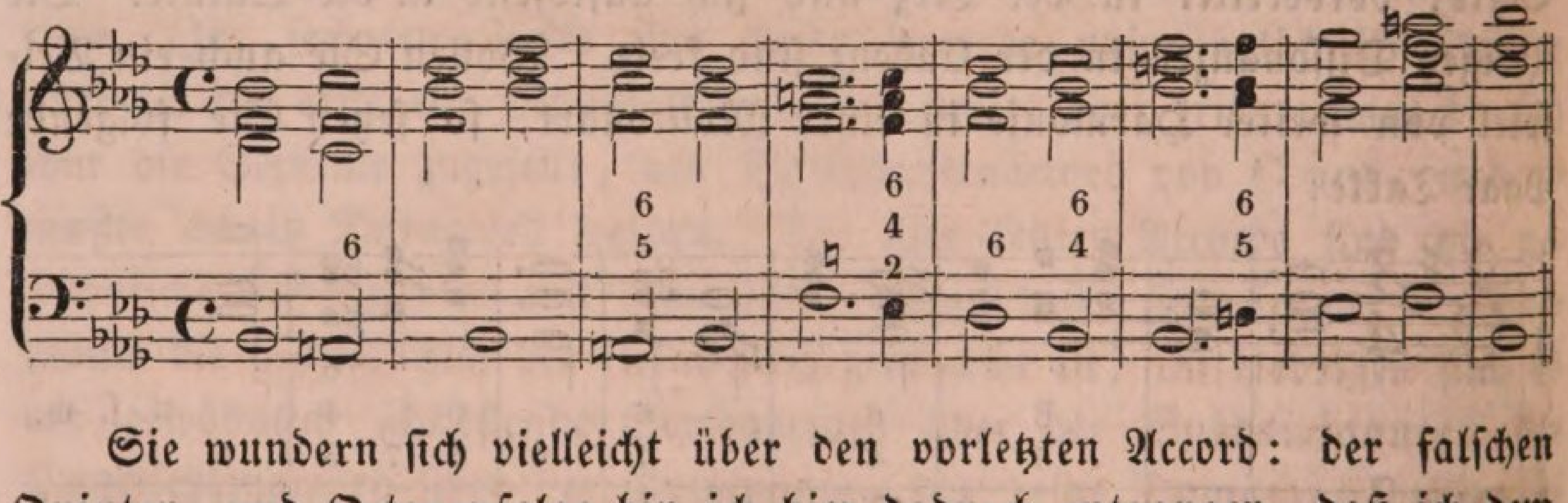


nur wirklich vierſtimmig und kehren Alt und Tenor um, machen — wie gewöhnlich — jenen zu dieſem und dieſen zu jenem; nehmen Sie ſich aber dabei in Acht, daß keine Quintenfolgen entſtehen, daß keine Stimme über

die andere hinausgeht, und daß die Fortſchreitungen der mittleren Stimmen ſo melodiös als möglich ſind, alſo keine zu großen Sprünge machen, ſonſt laſſen Sie es hie und da lieber bei der engen Harmonie:



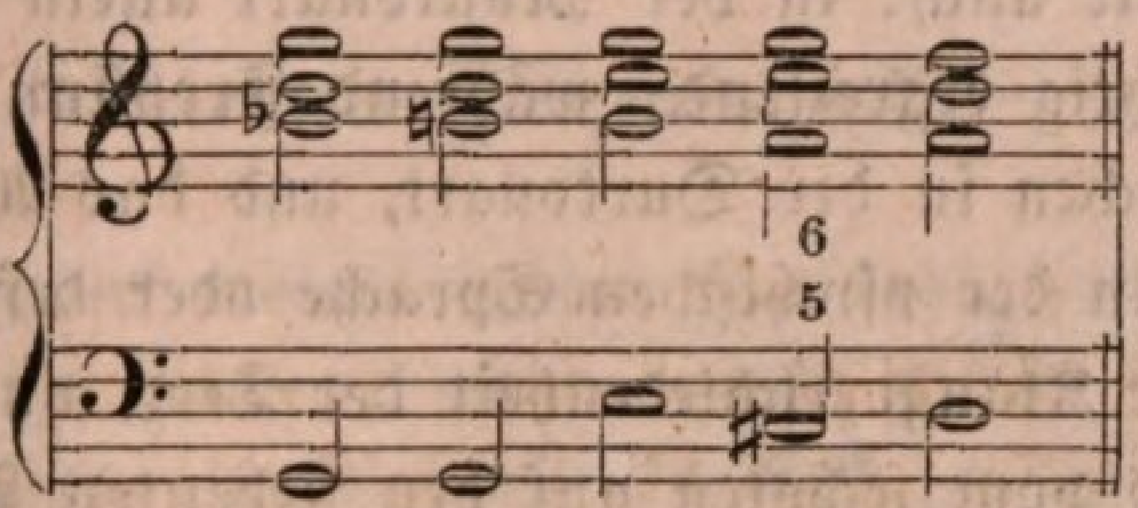
Sie haben Recht gethan, daß Sie die Tenorſtimme im Baßſchlüſſel ſchrieben, wie der Tenor, wenn er geſungen wird, eigentlich klingt; auf dieſe Weiſe konnten Sie am leichteſten überſehen, ob der Baß nicht vielleicht über die Tenorſtimme zu ſtehen kommt. Im vorletzten Takte folgen zwei Dominantſeptimenaccorde unmittelbar auf einander, beide aber auch mit großen Terzen, der zweite löst den erſten auf, erſcheint aber auch ſogleich wieder als überleitender Accord. Daß Sie im zweiten Takte die enge Harmonie beibehielten, war für die Stimmfortſchreitung von Nutzen; eben ſo im fünften und vorletzten Takte. — Zu einer ähnlichen Uebung kann Ihnen auch folgender kurzer Satz dienen:



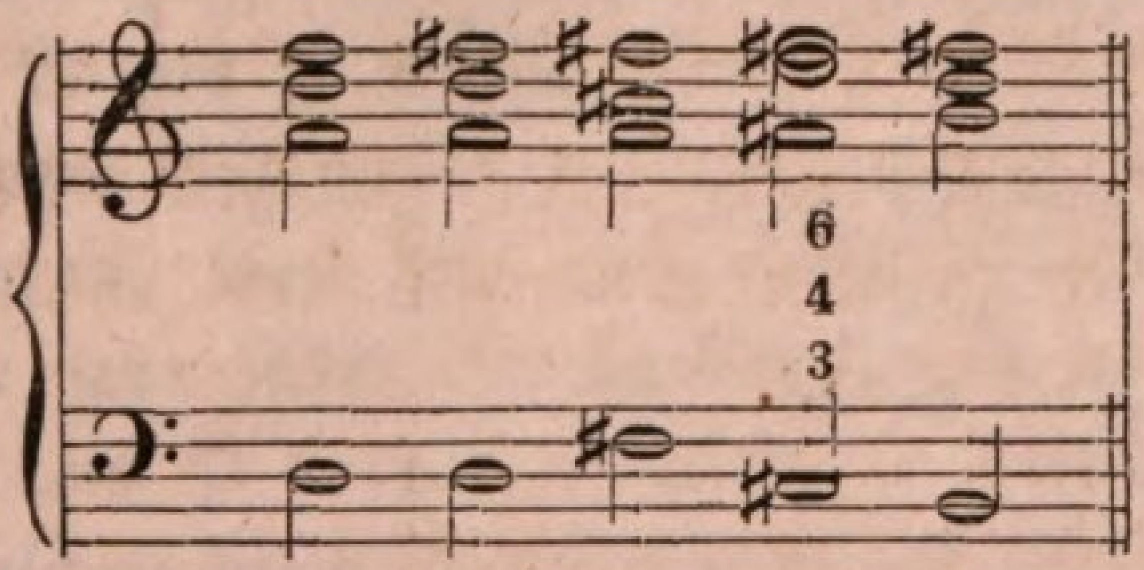
Sie wundern ſich vielleicht über den vorletzten Accord: der falſchen Quinten- und Octavenfolge bin ich hier dadurch entgangen, daß ich dem zweiten Accorde im ſechsten Takte, welcher der Dominantenaccord des folgeuden Es-Moll-Dreiklangs iſt, eine Septime zufügte, wodurch nun dieſer Es-Accord diejenige Geſtalt erhielt, weil jene Septime ſich auflöſen mußte, daß die Octav ganz wegfiel und die Quinte in den Alt kam, wo ſie im folgenden Accorde aber nicht, ſondern im Tenor auftritt, und

falſch ſind Octaven- und Quintenfolge nur dann, wenn die Stimmen gleichmäßig mit dem Baſſe in Quinten oder Octaven fortſchreiten, hier aber haben ſich die Stimmen gegen einander ausgetauſcht, und die Quinten ſtehen ſich gleichſam kreuzweis gegen einander über.

Darnach endlich wird es auch wohl gut ſeyn, wenn wir ein Paar Modulationen in Molltonarten machen, damit Sie ſich auch bei dieſen überzeugen, daß der Hauptunterſchied zwiſchen den beiden verſchiedenen Tongeſchlechten in harmoniſcher Hinſicht nur auf der Anwendung einer verſchiedenen Terz beruht, der Dominantenaccord aber ſtets ein Duraccord iſt, und die übrigen Geſetze der harmoniſchen Muſik durchaus keine Aenderung durch die Gattung der Tonart erleiden. Wir wollen moduliren oder ausweichen von G-Moll nach D-Moll:



Um die nöthige Verwandtſchaft unter den Accorden hervorzubringen, mußte der Dreiklang von G-Moll erſt in G-Dur verwandelt, und dann noch der Molldreiklang auf der kleinen Unterterz eingeſchoben werden, worauf der gewöhnliche Dominantenaccord erſcheint und zwar in der erſten Umkehrung, wo die Terz im Baſſe liegt, dieſe iſt cis, alſo iſt der Accord auch ein Duraccord. Moduliren Sie von D-Moll nach H-Moll:



Die Modulation ſelbſt iſt geſchehen in der zweiten Umkehrung des Dominantenaccordes, wo die Quinte im Baſſe liegt: der Accord ſelbſt iſt ein Duraccord. Um der Verwandtſchaft willen iſt erſt D-Moll in D-Dur verwandelt, und dann noch der Molldreiklang auf der großen Oberterz eingeſchoben worden.

Dieſe beiden Beiſpiele reichen hin, Sie auch für den Theil unſerer Wiſſenſchaft von dem Geſagten zu überzeugen, und damit, glaube ich, habe ich den Zweck meines heutigen Vortrags erreicht: Sie verſtehen nun,

nicht blos in einer Dur-, ſondern auch in einer Mollharmonie ſich zu bewegen, und ich brauche bei meinen ferneren Darſtellungen auf Tonart und Geſchlecht keinerlei Art von Rückſicht zu nehmen. Was von dem einen Tongeſchlechte in harmoniſcher Hinſicht gilt, paßt auch auf das andere, einzig mit dem geringen Unterſchiede, den wir heute ausführlich genug mit einander beſprochen haben. Schließe ich daher die Lection und füge blos noch des alten ehrwürdigen Riepel Urtheil über den Charakter der verſchiedenen Tongeſchlechte bei. Er nennt allen Durton männlich, und weiblich das Mollgeſchlecht, wo nur das Weiche, Sanfte, und zärtlich Schmelzende zum natürlichen Ausdruck komme. Die Durtöne ſeyen feurig, ſagt er, belebend; Molltöne aber mehr rührend und abſpannend; jene hätten etwas Prächtiges und Glänzendes, dieſe aber ſeyen matt und düſter. In Wahrheit auch: in der Molltonart allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend, während Frohſinn und Heiterkeit ſich ermunternd ausſprechen in der Durtonart, und das Alles, dieſen himmelweiten Unterſchied in der pſychiſchen Sprache oder dem Ausdrucke bewirkt lediglich die geringe Klangverſchiedenheit der Terz, und jener unbedeutend verſchiedene Abſtand vom ſechsten auf den ſiebenten Ton der Leiter, der ſich kund giebt in der Harmonie: wie viel, wie unausſprechlich vielſagend iſt ein Klang! —

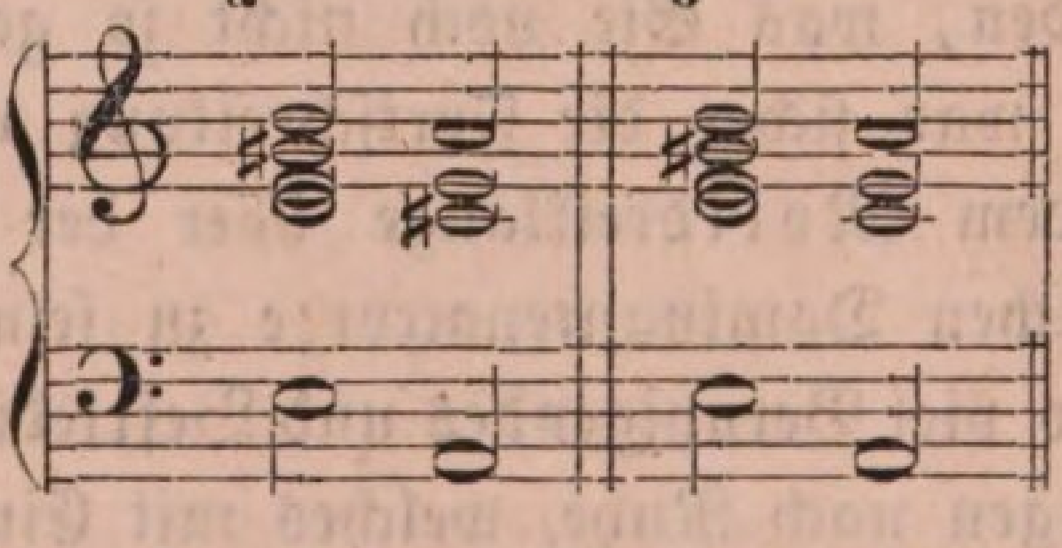
Sechszehnte Lection.

Von dem Accorde der kleinen None, oder kurzweg dem kleinen Nonenaccorde.

Der beſondere Zweck meines letzten Vortrags war, Sie mit der Verſchiedenheit bekannt zu machen, welche zwiſchen dem Dur und Moll unſerer Tonarten in harmoniſcher Hinſicht herrſcht. Ich zweifle auch keinen Augenblick, daß ich denſelben erreicht habe, wenn anders Sie nur mir die dazu nöthige Aufmerkſamkeit ſchenkten. Sie wiſſen, mit welch' geringen Abweichungen ſich alle unſere bisher über den harmoniſchen Satz aufgeſtellten Regeln, die vorzugsweiſe auf das Durgeſchlecht berechnet waren, auch auf das Mollgeſchlecht anwenden laſſen; indeſſen können wir den Gegenſtand doch noch nicht als vollkommen erledigt anſehen, und ich halte mich auch für überzeugt, daß, wenn Sie bei Ihren häuslichen Studien die Ihnen in voriger Lection zur Erklärung der Sache mitgetheilten Beiſpiele noch einmal mit ganzer Gegenwart des Geiſtes geprüft, Sie da Manches gefunden haben werden, was Sie noch nicht ſo ganz befriedigen will. Das Erſte darunter war ſicher die Fortſchreitung von dem Dominantſeptimenaccorde zu dem Molldreiklange über der Tonica. Wenn wir früher von einem ſolchen Dominantenaccorde zu ſeinem Tonicadreiklange fortſchritten, ſo lag ſo viel Beruhigendes und Befriedigendes in dieſer Bewegung, dem Verlangen nach Ruhe, welches mit Eintritt des Septimenaccordes in uns rege ward, kam der Tonicadreiklang mit ſo außerordentlicher und voller Genüge entgegen, daß nicht eine Spur von Unzufriedenheit oder dergl. noch in unſerer Empfindung übrig blieb; hier, wenn wir von dem Septimenaccorde zu dem Tonicadreiklange fortſchreiten, iſt das Alles anders, tritt der Dreiklang auch ein, ſo iſt doch noch ein ſolches Mißbehagen in uns, daß wir nur ungern da verweilen, und

das Verlangen nach Ruhe, welches mit Eintritt des Septimenaccordes rege ward, noch keineswegs geſtillt, ja eigentlich noch vermehrt zu ſeyn ſcheint. Ich könnte mich, um Ihnen das Räthſel zu löſen, wenn anders der Umſtand, der wirklich ſich ſo verhält, Ihnen noch ein ſolches iſt, ganz einfach auf den inneren Charakter der verſchiedenen Tongeſchlechte berufen. Früher geſchahen unſere harmoniſchen Schritte hauptſächlich nur in Durtonarten, jetzt haben wir uns auch in Mollharmonien zu bewegen angefangen, und nun wiſſen Sie ja, daß der Ausdruck einer Durharmonie immer ein weit beſtimmterer und entſchiedenerer iſt, denn der Ausdruck einer Mollharmonie. Dur iſt die Freude und die Liebe, ſagte ich Ihnen oft ſchon, Moll aber das Leid und der Schmerz; Dur der Frieden, und Moll der Streit; und wie, wenn irgend eine Begebenheit des Lebens unſer Gefühl mit Trauer und Leid erfüllt, irgend ein Umſtand den inneren Frieden in unſerer Seele ſtört, unſer Verſtand ſich bemüht, dieſe unangenehme Regung aus unſerem Gefühle wieder zu verdrängen, daſſelbe zu beruhigen und jene zu ſtillen, ſo empfinden wir natürlich auch, wenn wir eine Mollharmonie vernehmen und dadurch ſchmerzlich in unſerem Innern berührt werden, ſtets zugleich ein Verlangen und Streben, dieſen Schmerz wieder von uns abzuwenden. Daher ſchließen ja auch unſere Tonſetzer meiſtens ihre größeren Tonſtücke, welche in einer Molltonart geſchrieben ſind, endlich doch noch mit einem Duraccorde, in welchem alle Trübſal gleichſam wie verklärt aufgeht. Allein dieſer äſthetiſche Grund kann uns hier nicht genügen, vielmehr müſſen wir die Urſachen jener Erſcheinung auch in den Verhältniſſen der Harmonie ſelbſt zu finden vermögen. Laſſen Sie uns einen Vergleich anſtellen zwiſchen dem Fortſchritt eines Dominantenaccordes zu ſeinem Dur- und dem eines Dominantenaccordes zu ſeinem Moll-Tonicadreiklange:

a b

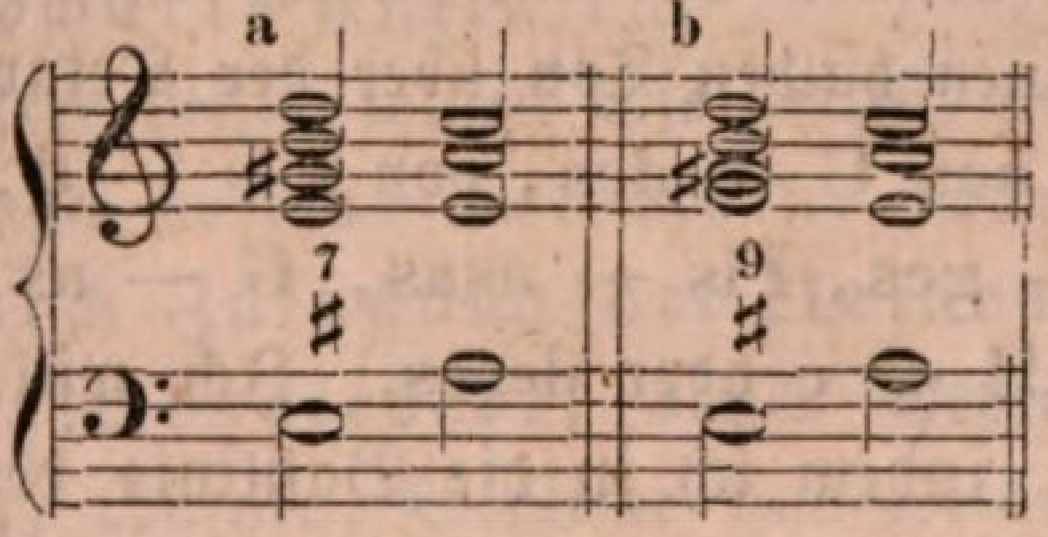


Unter a ſchreitet der Dominantſeptimenaccord über E fort zu dem Durdreiklange von der Tonica A; unter b aber zu dem Molldreiklange dieſes Grundtones. Welcher weſentliche Unterſchied beſteht zwiſchen den Fortſchreitungen der einzelnen Intervalle beider Dominantenaccorde? — kein anderer, als daß im erſten (unter a) die Septime (d) zu ihrer Auflöſung um einen halben Ton, im zweiten aber (unter b) um einen ganzen

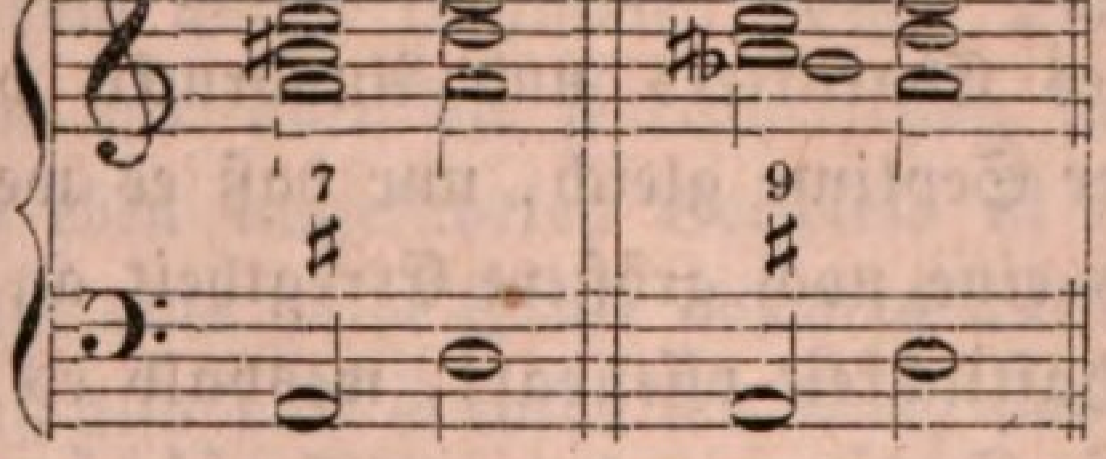
Ton fällt; im Uebrigen ſind die beiden Accorde ſich völlig gleich, denn jeder Dominantenaccord, leite er nun zu einer Dur- oder zu einer Mollharmonie über, muß ein Duraccord ſeyn. Es bleiben ſich alſo die Schritte der übrigen Intervalle des Accordes gleich. Welches ſind nun aber vor allen diejenigen Töne in einem Dominantenaccorde, welche das Verlangen nach Fortbewegung und Ruhe rege machen? — zunächſt die diſſonirende Septime, und dann die Terz. Sie erinnern ſich deſſen noch aus meinem erſten Vortrage, wo wir bei Begründung der Harmonie bereits davon ſprachen. Quinte und Octav in dem Accorde ſind ſo vollkommene Conſonanzen, daß ſie ohnmöglich die Wirkung der Unruhe in unſerem Gefühle hervorbringen können. Wie ſchreiten denn jene beiden bewegenden Töne in dem Accorde fort? — in dem Uebergange zu einer Durharmonie beide um einen halben Ton (die Terz geht nämlich um einen halben Ton aufwärts zur Octave, und die Septime um einen halben Ton abwärts zur Terz der Tonica); in dem Uebergange zu einer Mollharmonie aber bleibt nur die Terz dieſem Grundſatze des Fortſchritts um einen halben Ton getreu, die Septime geht um einen ganzen Ton weiter. Und ſehen Sie, meine Herren! in dieſer erzwungenen Abweichung der Septime von ihrem urſprünglichen Fortſchreitungsſyſteme gerade liegt der Grund jenes großen Mangels an Befriedigung und Ruhe, den wir ſo ſchmerzlich empfinden, wenn wir von einem Dominantenaccorde zu dem Molldreiklange ſeiner Tonica fortſchreiten. Bei der Folge eines Durdreiklangs auf einen ſolchen Dominantenaccord herrſcht Uebereinſtimmung und Gleichheit in den Schritten der eigentlich bewegenden Intervalle (Terz und Septime), und dieſe Uebereinſtimmung wirkt denn auch ſo ſehr beſtimmt und befriedigend und beruhigend auf unſer Gemüth; ſobald aber ein Molldreiklang auf den Dominantenaccord folgt, iſt jene Uebereinſtimmung des Fortſchritts der bewegendſten Intervalle deſſelben aufgehoben, geſtört, und dieſe Störung muß dann nothwendig auch Unruhe in dem durch den Klang in uns erweckten Gefühle hervorbringen, und eine ſolche Unruhe zwar, die größer iſt, denn jenes Verlangen nach Fortbewegung, das durch das Erſcheinen des Dominantenaccordes für ſich ſchon in uns erweckt ward. So haben Sie denn aus der Harmonie ſelbſt auch die Urſache erfahren, warum der Uebergang von einem Dominantenaccorde, der ſtets ein Duraccord iſt, zu dem Molldreiklange ſeiner Tonica niemals ſo befriedigend und beruhigend auf unſer Ohr und Gefühl wirkt als der Uebergang von einem Dominantenaccorde zu dem Durdreiklange ſeiner Tonica: es herrſcht dort keine Uebereinſtimmung mehr in den Fortſchritten derjenigen Töne oder Intervalle des Dominantenaccordes, welche

den Uebergang überhaupt nothwendig machen, nämlich der Terz und der Septime; jene behauptet zwar ihr angeſtammtes Recht, um nur einen halben Ton ſich fortzubewegen, aber dieſe iſt gewaltſam aus demſelben verdrängt, muß in der Mollharmonie ſtets um einen ganzen Ton weiter gehen, und ſtört die Ruhe, wie alle Gewalt den Frieden. Wie nun aber helfen wir dem Umſtande ab, wenn er uns ſo unangenehm berührt? — Ich muß Ihnen aufrichtig geſtehen, wollten Sie ſo fragen, ſo würden Sie ſich eines kleinen Unſinns ſchuldig machen. In der Kunſt freilich und namentlich unſrer herrlich ſchönen Muſik ſollte uns Nichts unangenehm berühren, aber abhelfen, ganz abhelfen können wir jenem ſcheinbar unangenehmen Umſtande doch nicht, außer wir geben alle Mollharmonie auf, und welches Mittel hätten wir dann in der Muſik, die doch die Sprache unſers ganzen Innern und Innerſten iſt und ſeyn ſoll, den tauſendfältigen Schmerz und das hundertfältige kleine und große Leid auszudrücken, das uns Menſchen alle, den einen mehr, den andern minder, und den einen auf dieſe, den andern auf jene Weiſe im Buſen quält? — Aber jenes Verhältniß, daß die Unruhe, welche der auf den Dominantenaccord folgende Molldreiklang in uns erweckt, meiſt noch größer iſt als die Bewegung, welche der Dominantenaccord ſelbſt durch ſeine Diſſonanz in unſerm Innern hervorbringt, dieſes ungleiche und progreſſive Verhältniß müſſen wir zu mildern oder wo möglich doch mehr auszugleichen verſtehen, damit der Fortſchritt von dem Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange auch hier in der Mollharmonie einem wirklichen Tonſchluſſe wenigſtens ähnlich ſieht, der er ſeyn ſoll. Wie werden wir das vermögen? — ſicher nur, wenn wir die bewegende Wirkung des Dominantenaccordes im Verhältniß zu der Unruhe ſeines auflöſenden Molldreiklangs, wo es nöthig iſt, zu vergrößern ſuchen. Sie begreifen mich; dann werden Sie mich auch verſtehen, wenn ich ſofort hinzuſetze, daß dieſe Vergrößerung der bewegenden Wirkung des Dominantenaccordes nur geſchehen kann durch Zufügung eines Intervalles oder weiteren Tones, durch deſſen Mitklingen ein noch weit heftigeres Verlangen nach Fortſchritt und Ruhe in uns erweckt wird, als durch die diſſonirende Septime und bewegende Terz. Das iſt ſonnenklar, und es kommt nur darauf an, welcher Ton das ſeyn wird? — Auch dieſe Frage iſt leicht beantwortet. Welche Intervalle enthält der vollſtändige Dominantſeptimenaccord? — Terz, Quinte, Septime, Octav; alſo vier, und es bleiben uns nur noch drei andere Intervalle aus der Leiter übrig, unter den wir wählen können: die Secunde, Quarte und Sexte. Ich glaube nicht, daß Sie lange zu ſuchen brauchen, um unter dieſen dreien

das diſſonirendſte Intervall zu finden: es iſt die Secunde, die in ihrer doppelten Entfernung vom Grundtone auch die None heißt. Durch Zufügung der **None** (nämlich vom Grundbaſſe aus) zu dem Dominantſeptimenaccorde alſo werden wir dieſem diejenige leidenſchaftliche Erregtheit geben, die nothwendig iſt, um gegenüber von ihm in dem immerhin noch erregten Molldreiklange, zu welchem er überführt, ein Verhältniß der Ruhe fühlbar werden zu laſſen. Was für eine None aber iſt es, die wir zu dem Zwecke dem Dominantenaccorde zufügen können? — natürlich die **kleine**, denn die große wäre niemals in der Mollleiter der Tonica enthalten, zu welcher der Dominantenaccord überführt; wenn wir z. B. dem Dominantenaccorde über E eine None zufügen wollen, ſo kann dieſe nur f, nicht fis ſeyn, denn fis iſt in der Leiter von A-Moll, zu deſſen Dreiklange jener Dominantenaccord fortſchreitet, nicht enthalten, wohl aber f. Bleiben wir ſofort bei dieſem Beiſpiele ſtehen, und unterſuchen, ob unſere Schlüſſe richtig waren:



Allerdings, denn unter b, wo die None darin enthalten iſt, hat der Dominantenaccord weit mehr Leidenſchaftlichkeit als unter a, wo keine None damit verbunden iſt; dort ſind wir, ſozuſagen, froh, daß der Dreiklang alsbald eintritt, während wir hier wahrlich wenig oder gar keine Beruhigung in uns verſpüren. Spielen Sie die Accorde nur mehrere Male, abwechſelnd, oder prüfen Sie auch dieſe



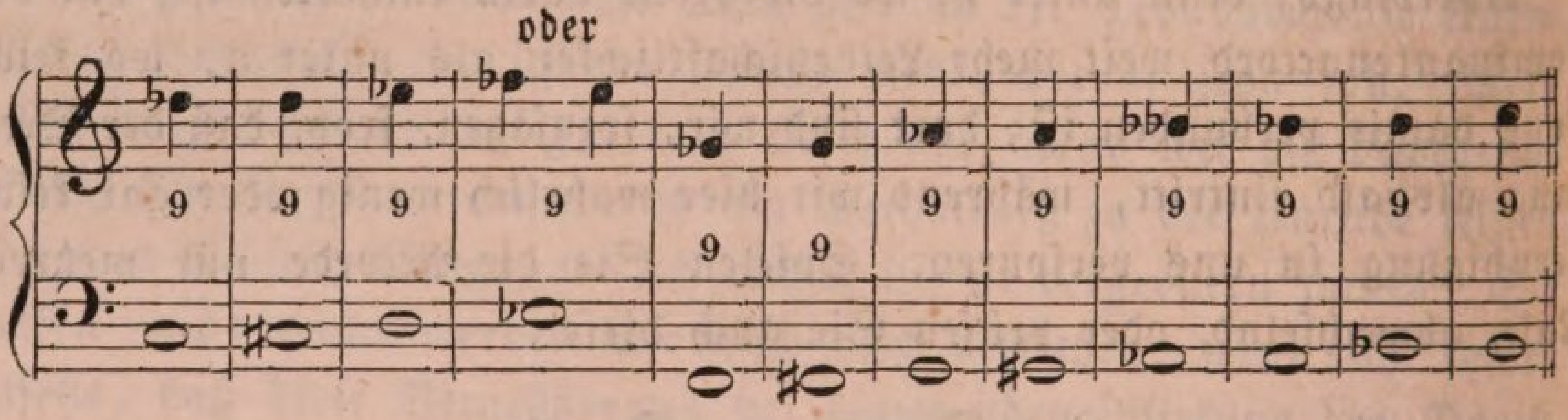
welche ich ebenſo, einmal ohne, und das anderemal mit None geſtellt habe, und Sie werden noch mehr davon überzeugt.

Nach dem weſentlichſten und hervorſtechendſten Intervalle, habe ich Ihnen früher ſchon einmal dargethan, wird immer ein Accord benannt; dieſes Intervall aber iſt in dem nunmehr aus jener Zuſammenſtellung

entſtehenden Accorde die kleine None, und Sie haben ſomit in dem Bisherigen nicht allein

den Grund zur Annahme, ſondern auch die Art und Weiſe der Bildung, wie das eigentliche Bereich des ſogenannten kleinen Nonenaccordes erfahren. Es entſteht derſelbe nämlich nur allein durch einfache Zufügung der kleinen None zu dem gewöhnlichen Dominantſeptimenaccorde, und ſeine Anwendung kann nur geſchehen in einer Mollharmonie oder wenn zu einer ſolchen durch den Dominantenaccord übergegangen werden ſoll.

Auf dieſen Punkt gelangt, wollen wir nun den Accord ſelbſt auch noch näher in's Auge faſſen, und zuvörderſt zwar ſein weſentlichſtes Intervall, die kleine None, für ſich. Um mich zu überzeugen, daß Sie genau wiſſen, welcher Ton von einem angenommenen Grundtone die kleine None iſt, wollen wir eine ganze Leiter chromatiſch durchgehen, und bei jedem einzelnen Tone nennen Sie mir auch deſſen kleine None, die natürlich allemal um einen halben Ton über der Octave liegt. Welches iſt nun die kleine None von C — des, von Cis — d, von D — es, Dis — fes, E — f, F — ges, Fis — asas, G — as, von Gis — bb, A — b, B — h, und H — c oder deses. Ich will Ihnen das Schema in Noten mittheilen, indem ich in die Baßlinie den Grundton ſchreibe, und in die Discantlinie jedesmal die kleine None darüber:

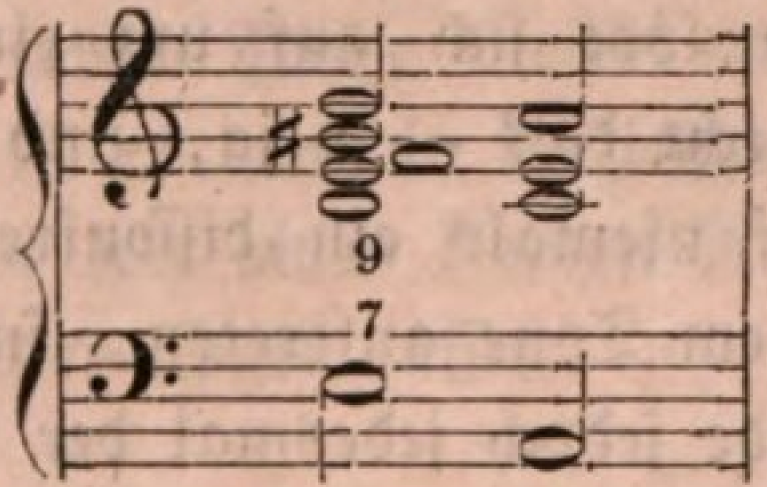


Hinſichtlich ſeines Charakters und Ausdrucks hat dieſes Intervall ziemlich Alles mit der Septime gleich, nur daß es wegen ſeiner noch ſtärkeren Diſſonanz auch eine noch größere Erregtheit an ſich trägt und überhaupt mehr Leidenſchaftlichkeit offenbart, weshalb es auch weit mehr und heftiger noch denn die Septime nach einer Auflöſung verlangt. Dieſe beſteht unveränderlich darin, daß es in dem folgenden Accord um eine Stufe oder einen halben Ton fällt, mit anderen Worten, daß in dem folgenden Tonicadreiklange derjenige Ton enthalten iſt, der um einen halben Ton unter der im Dominantenaccorde gebrauchten kleinen None liegt. Dadurch nun iſt auch jene Uebereinſtimmung in der Fortſchreitung mit

der Terz des Dominantenaccordes, welche, weil die Septime in der Moll=harmonie ſich in die kleine Terz auflöſen, alſo um einen ganzen Ton fallen muß, zwiſchen dieſer, der Septime, und der Terz in der Moll=harmonie nicht mehr ſtatt haben konnte, wieder wenigſtens in Etwas hergeſtellt und war vorhin die Störung des gleichen Fortſchrittes der eigentlich bewegenden Töne im Accorde die Urſache des Mangels an Beſtimmtheit und Befriedigung, an welchem die Mollharmonie als ſolche leidet, ſo muß dieſe Uebereinſtimmung in der Fortſchreitung der Terz und der kleinen None natürlich umgekehrt auch hauptſächlich der Grund ſeyn, warum beim Gebrauch des kleinen Nonenaccordes wir wieder etwas mehr Befriedigung und Beſtimmtheit des Ausdruckes in der Mollharmonie finden. Laſſen wir uns übrigens auf dieſe Speculationen nicht mehr ein, ſondern bleiben bei der Sache ſelbſt ſtehen.

> Die kleine None iſt alſo das diſſonirendſte Intervall in dem nach ihr benannten Accorde und muß ſich allemal um einen halben Ton abwärts auflöſen.

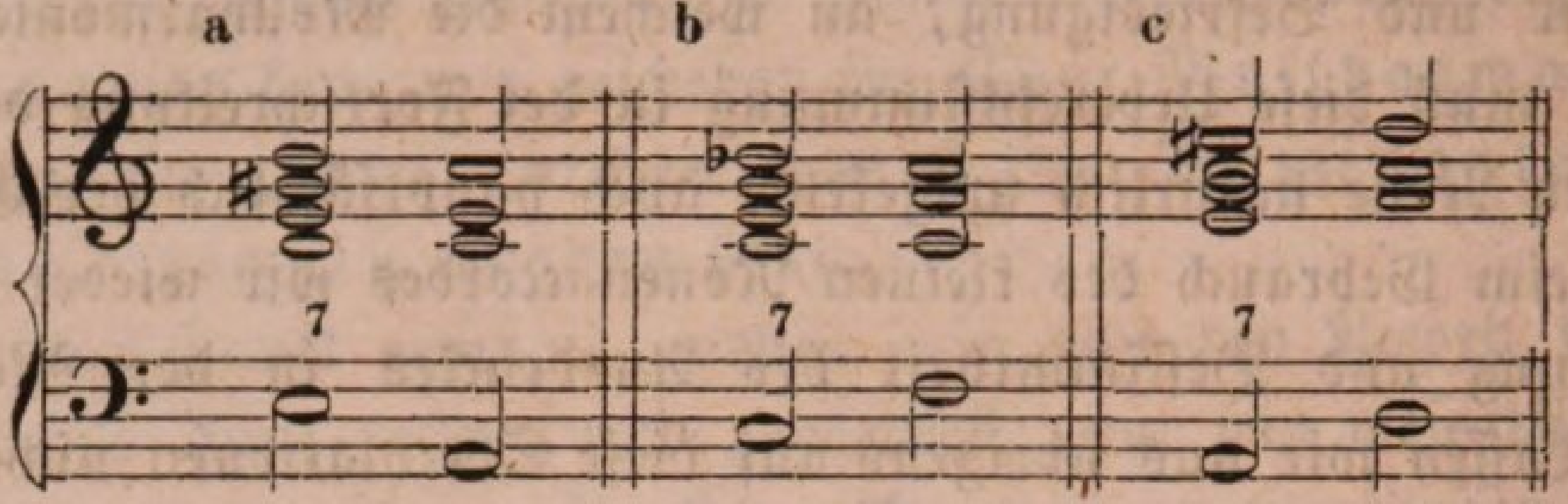
Was dies Letztere heißt, wiſſen Sie längſt, und daher jetzt zum Accorde ſelbſt. Ich ſagte vorhin: der kleine Nonenaccord entſteht ganz einfach durch Zufügung der kleinen None zu dem gewöhnlichen Septimenaccorde; dieſer Septimenaccord beſteht urſprünglich aus Terz, Quinte, Septime und Octave, und die Intervalle des kleinen Nonenaccordes ſind alſo urſprünglich Terz, Quinte, Septime, Octav und None, das Beiſpiel von A-Moll beibehalten, demnach in Noten:



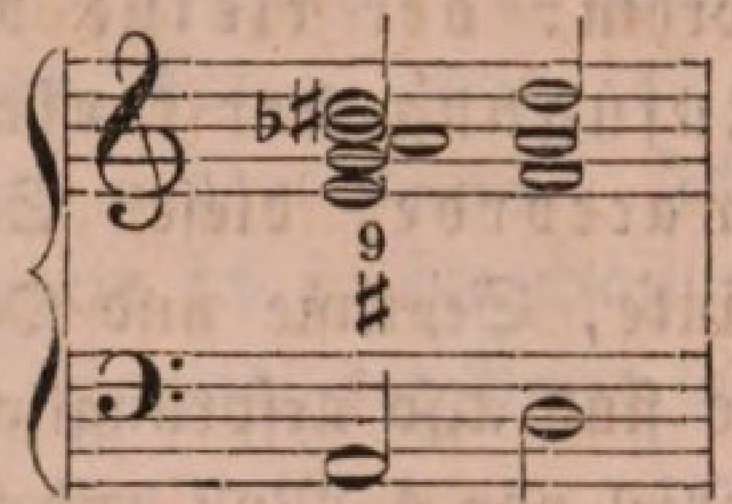
Es ſind mit dem Baſſe zuſammen ſechs Töne. Das thäte Nichts zur Sache, prüfen wir aber die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen. Die None in dem eben angeführten Beiſpiele iſt f: wir haben gelernt, daß dieſelbe ſich um eine halbe Stufe abwärts auflöſen muß, hier in dem Accorde über A muß alſo das e enthalten ſeyn, das gerade um einen halben Ton tiefer liegt als jenes f, und es iſt da; indeſſen wohin, zu welchem Intervall ſchreitet nun die Octav des Dominantenaccordes fort, wenn dieſes e, die Quinte in dem Tonicadreiklange, ſchon zur Auflöſung der None dient? — Hören Sie, meine Herren! — die erſte Regel bei Anwendung des kleinen Nonenaccordes:

> aus dieſem muß allemal die Octav wegfallen.

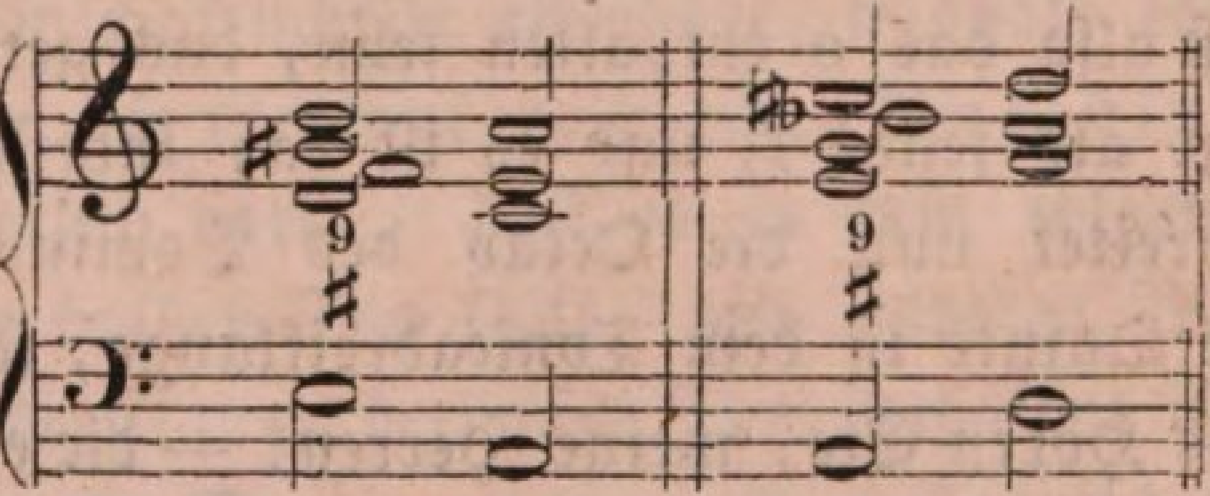
Aber warum allemal? fragen Sie mich. Erinnern Sie nicht aus der Lehre von den Diſſonanzen, unſerer achten Lection, daß ein diſſonirendes Intervall niemals mit dem Tone zu gleicher Zeit auftreten darf, in welchen es ſich auflöst? — Nehmen Sie einen Septimenaccord, welchen Sie wollen, es wird niemals in dem Accorde auch derjenige Ton enthalten ſeyn, in welchen die Septime ſich auflöst, z. B.



iſt in dem Septimenaccorde unter a der Ton c, in dem unter b der Ton a, und in dem unter c der Ton f? — alle dieſe Töne c a f ſind aber diejenigen Töne, welche die vorhandenen Septimen d b g auflöſen. Und ſo verhält es ſich mit allen Septimenaccorden. Nun aber ſehen Sie jenen kleinen Nonenaccord noch einmal an, oder ich will einen anderen herſchreiben:

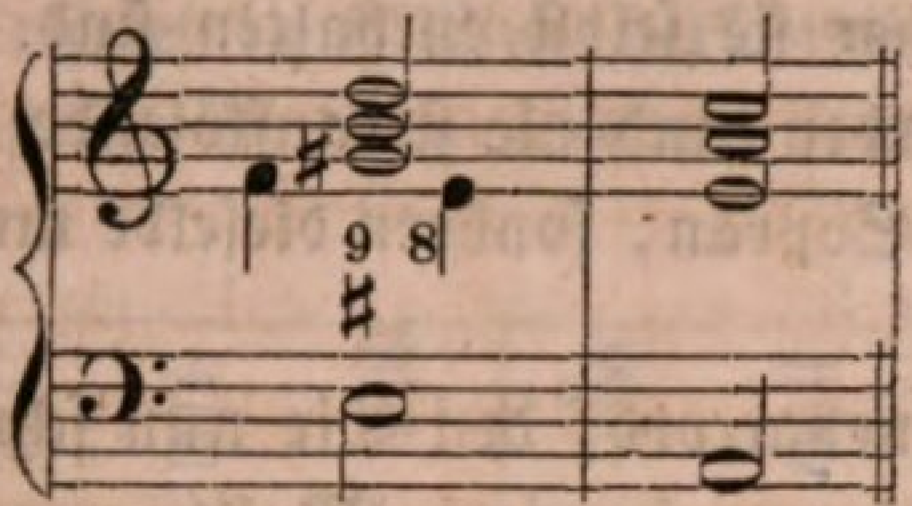


Die None iſt b; ſie löst ſich auf um einen halben Ton abwärts, alſo in a; iſt dieſes a nicht da? — o ja, und zwar als Octave. Das darf nicht ſeyn; es darf niemals ein diſſonirendes Intervall in ſeinem Accorde zugleich mit dem Tone auftreten, in welchen es ſich auflöst, was bei dem Nonenaccorde jedoch jedesmal der Fall ſeyn würde, wollten wir die Octav beibehalten. Dieſe muß daher ausgeſtoßen werden, wenn wir einen Nonenaccord bilden, und an ihre Stelle tritt eben die None. Demnach erſcheinen jene beiſpielsweiſe aufgeführten beiden Nonenaccorde nur richtig in dieſer Geſtalt:

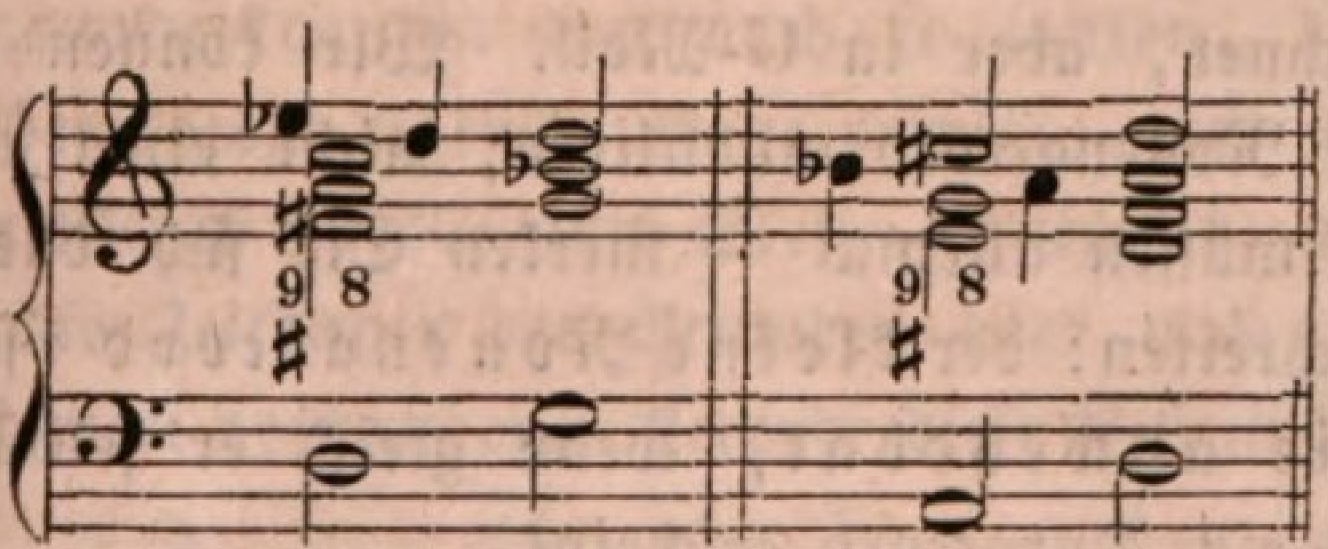


Uebrigens braucht die Auflöſung der None auch nicht jedesmal aufgeſchoben zu werden bis zum Eintritt des folgenden Tonicadreiklangs,

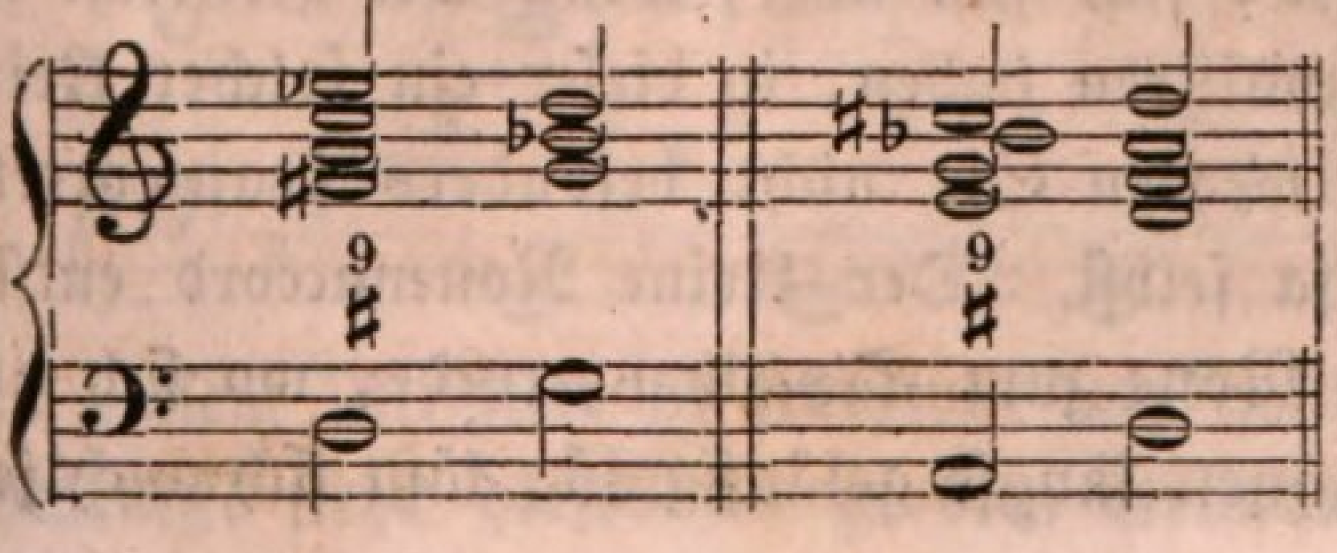
ſondern es kann dieſelbe auch während des Zeitverhaltes des Dominantenaccordes ſelbſt noch erfolgen, indem nämlich die None, wenn ſie einmal gehört wurde, wieder aufgegeben oder verlaſſen wird, und die ihretwegen ausgeſtoßene Octave vor Verlauf der Zeitdauer des Accordes ihre Stelle wieder einnimmt, und nun gehörig in den Tonicadreiklang fortſchreitet, d. h. an ihrer Stelle bleibt und zur Quinte wird, wie



Haben wir doch auch bei Betracht der Diſſonanzen für ſich, in unſerer achten Lection, gelernt, daß die None ein Vorhalt iſt von der Octave, zu welcher derſelbe noch über ein und demſelben Grundbaſſe fortſchreitet. Dort freilich erſchien die None lediglich als diſſonirender Vorhalt, und bedurfte außer dieſer ihrer Auflöſung auch noch einer Vorbereitung; hier aber iſt ſie das weſentliche Intervall eines diſſonirenden Accordes, bedarf deshalb keiner Vorbereitung und kann ſich ſowohl über ein und demſelben Grundbaſſe noch als auch erſt im folgenden Accorde auflöſen. Der Grund hievon, daß dies auf beiderlei Weiſe geſchehen darf, kommt daher, oder liegt vielmehr darin, daß die Octave eines Dominantenaccordes, deren Stelle alſo die None einnimmt, in dem Fortſchritte zu dem Tonicadreiklange jeder Zeit an ihrem Platze bleibt und hier nun zur Quinte der Tonica wird. Somit iſt es denn in Beziehung auf die Harmonie an und für ſich einerlei, wenn wir einen kleinen Nonenaccord im Satze gebrauchen, ob wir ſpielen oder ſingen laſſen:

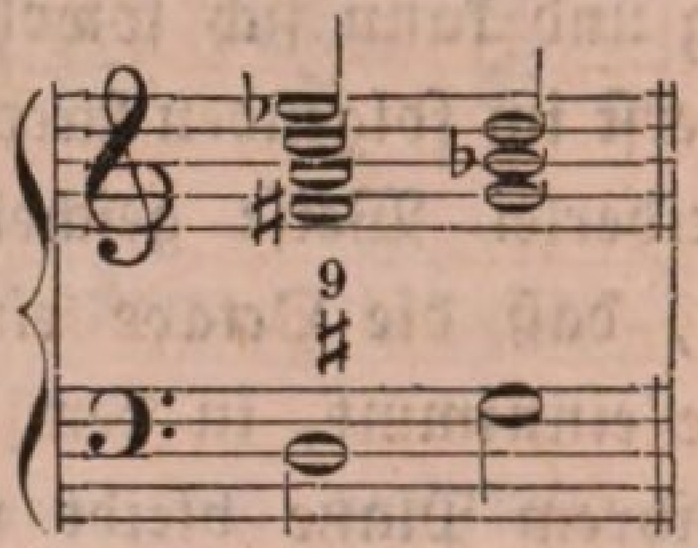


oder



Die Auflöſung iſt in beiden Fällen richtig, wie überhaupt die Fortſchreitung des ganzen Accordes: die Septime fällt, die Terze ſteigt, die None fällt, und die Quinte bleibt unentſchieden, kann ſteigen oder fallen. Daß die Auflöſung einer None auch in derſelben Stimme geſchieht, in welcher ſie ſelbſt erſcheint, verſteht ſich eben ſo gut von ſelbſt, als die Septime und jede andere Diſſonanz ſich in keiner anderen Stimme auflöſen darf, als in welcher ſie ſelbſt enthalten ſind. Man darf nicht etwa dem Tenor die None geben und die ſie auflöſende Quinte (früher Octav) vielleicht dem Alt oder Sopran, ſondern dieſelbe muß dann auch im Tenor erſcheinen.

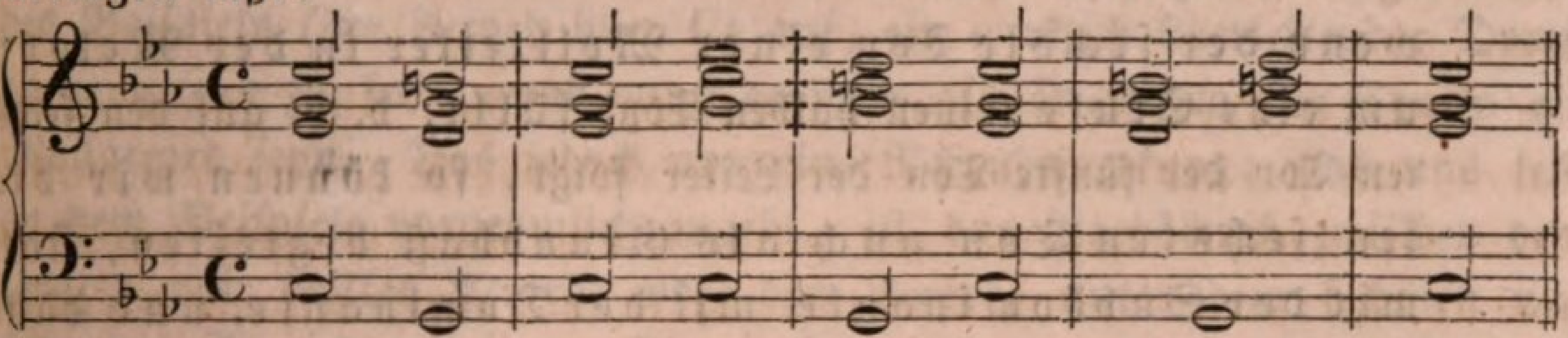
Daß der kleine Nonenaccord, den Sie nun ſchon näher kennen gelernt haben, faſt ausſchließlich nur in einer Mollharmonie angewendet werden kann, deren weitere Unterſuchung uns ja auch zu ſeiner Bildung hinführte, kommt daher, weil in der Durtonleiter einer Tonica niemals dasjenige Intervall oder derjenige Ton enthalten iſt, der zur Dominante dieſer Tonica dann die kleine None ausmacht, ſo wie umgekehrt niemals in der Mollſcala einer Tonica derjenige Ton vorkommt, der zur Dominante derſelben dann die große None bildet. Nehmen wir z. B. dieſen Satz an:



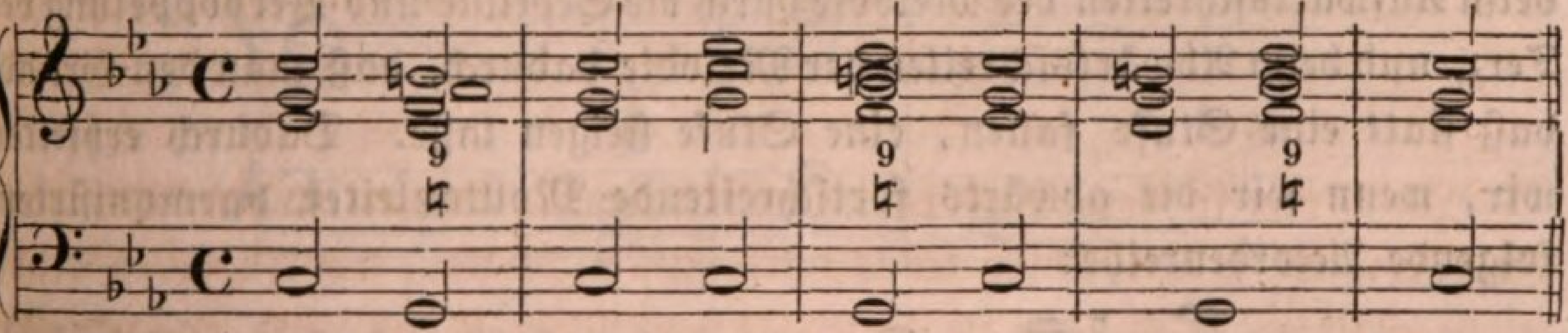
Die None in dem Accorde iſt es; dieſes es kommt in der Durtonleiter von G, welches hier die Tonica iſt, nicht vor, wohl aber in deſſen Molltonleiter; in G-Dur iſt (mit anderen Worten den Satz ausgedrückt) kein es vorgezeichnet, aber in G-Moll. Wir können alſo, wenn wir durch den kleinen Nonenaccord moduliren, nicht etwa nach einem Duraccorde, ſondern müſſen allemal — merken Sie ſich das — nach einem Mollaccorde fortſchreiten: der kleine Nonenaccord iſt nur in einer Mollharmonie anwendbar, wenn gleich er ſelbſt, wegen ſeiner großen Terz, als ein Duraccord erſcheint.

Die Frage, wo ſich nun aber, wenn Sie vielleicht irgend eine Moll-Melodie zu harmoniſiren haben, in dieſer ein ſolcher kleiner Nonenaccord anbringen läßt? werden Sie nicht beſonders beantwortet verlangen: ſie beantwortet ſich ja ſelbſt. Der kleine Nonenaccord entſteht durch Zufügung der kleinen None zum Septimenaccorde, wo ſich alſo dieſer anbringen läßt, was Ihnen längſt geläufig iſt, läßt ſich auch jener Nonenaccord

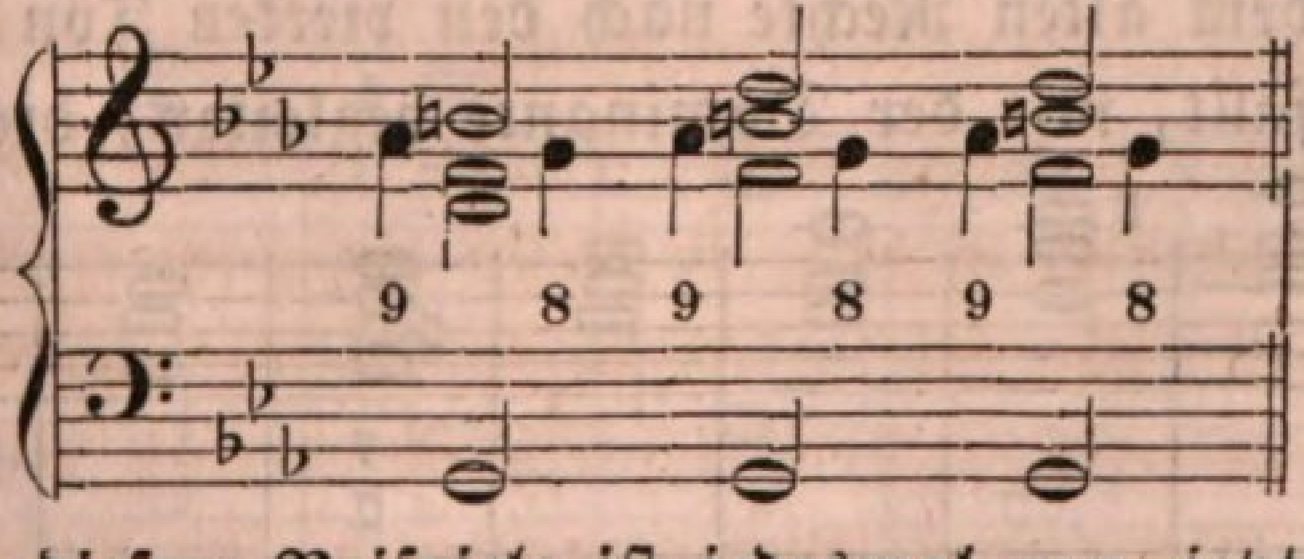
anbringen, d. h. wenn anders auch ſeine übrigen Bedingungen, wohin namentlich die gehörige Auflöſung der None gehört, erfüllt werden. Der kleine Nonenaccord iſt eben ſo gut ein Dominantenaccord wie der bloße Septimenaccord, ja er iſt eigentlich nichts Anderes als ein Septimenaccord mit kleiner None, denn ohne Septime erſcheint er niemals: None, Septime und Terz ſind ſeine hauptſächlichſten, weſentlichſten Intervalle. Ich will nun ein kleines Beiſpiel in C-Moll herſchreiben, und Sie ſelbſt ſollen mir alsdann ſagen, wo ſich in demſelben ein ſolcher kleiner Nonenaccord anbringen läßt:



Ich habe abſichtlich durchgängig noch den Grundbaß beibehalten. Wo können wir nun Nonenaccorde bilden? — zunächſt im zweiten Accorde, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, und wo auch die zum Nonenaccorde noch nöthige Septime ihre Auflöſung findet; dann ferner im erſten Accorde des dritten Taktes, wo daſſelbe Verhältniß ſtatt findet, und endlich im vorletzten Accorde. So geſtaltet ſich denn das Beiſpiel jetzt:



Die Nonenaccorde konnten nun auch ſo lauten, daß die Auflöſung der None noch über ihrem eigenen Baſſe erfolgt, alſo die der None wegen ausgeſtoßene Octav wieder ihre Stelle einnimmt, nachdem die None gehört worden, die Zeitdauer des Accordes aber noch nicht vorüber iſt, wornach dann die drei vorhandenen Accorde dieſe Geſtalt bekommen hätten:

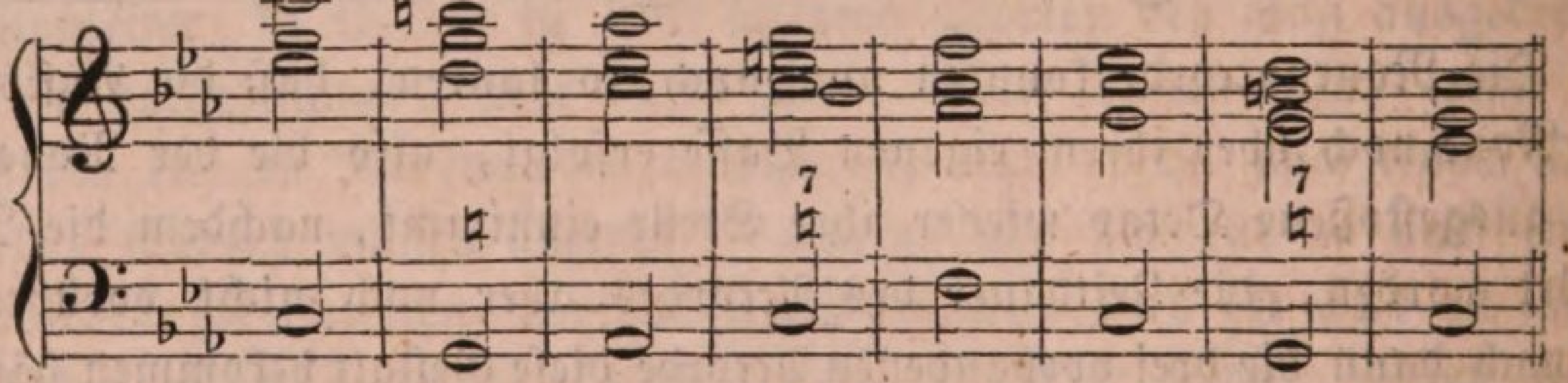


Die None in dieſem Beiſpiele iſt jedesmal as; jetzt ſagen Sie mir, in welchem Verhältniſſe ſteht dieſes as zu dem Grundtone oder der To-

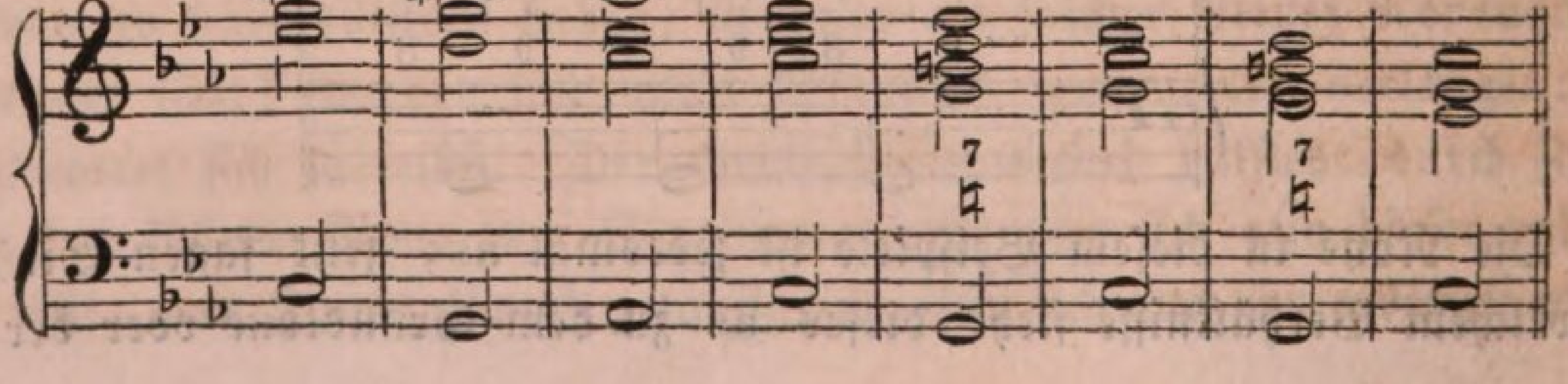
nica der Leiter, aus welcher das Beiſpiel genommen iſt? — mit anderen Worten: der wievielſte Ton iſt as in der Leiter von C=Moll? — der ſechste; alſo der ſechste Ton einer Mollleiter iſt derjenige Ton, welcher ſich zu der Dominante dieſer Leiter oder Tonart verhält wie eine kleine None. Stellen Sie dieſe Beobachtung mit der Regel zuſammen, daß die kleine None ſich jedesmal um einen halben Ton abwärts auflöſen muß: wiſſen Sie keinen Schluß daraus zu ziehen? — Meine Herren! wir erhalten eine ganz neue Regel in Betreff des Grundbaſſes, mit dem ſich eine Melodie begleiten läßt; ſie lautet:

wenn der ſechste Ton einer Mollleiter in der Melodie um eine Stufe (einen halben Ton) fällt, d. h. auf den ſechsten Ton der fünfte Ton der Leiter folgt, ſo können wir dieſen ſechsten Ton auch als Grundbaß begleiten, ſtatt mit der Subdominante, mit der Dominante, und dann entſteht jedesmal der kleine Nonenaccord,

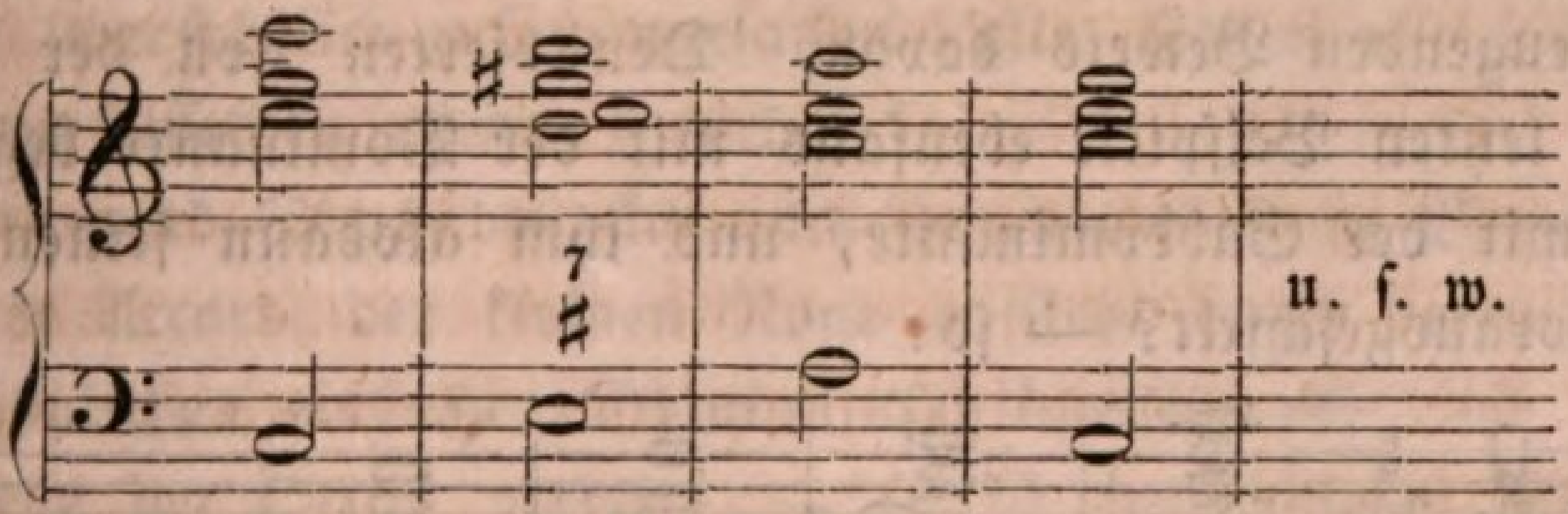
und damit gelangen wir denn endlich auch auf den zweiten Punkt, der Ihnen an den Beiſpielen, welche ich Ihnen in meinem letzten Vortrage über die Natur und Weſenheit der Mollharmonie mittheilte, noch nicht ſo recht klar und beſtimmt ſcheinen wollte. Als ich dort von der Vermeidung der falſchen Quinten= und Octavenfolge in der Mollharmonie ſprach, ſagte ich, daß dieſelbe eben ſo geſchähe, wie in der Durharmonie, beim Aufwärtsſchreiten der Melodie durch die Septime und Verdoppelung der Terz, und beim Abwärtsſchreiten der Melodie dadurch, daß man den Grundbaß ſtatt eine Stufe fallen, eine Stufe ſteigen laſſe. Dadurch erhielten wir, wenn wir die abwärts fortſchreitende Molltonleiter harmoniſirten, folgende Accordenreihe:



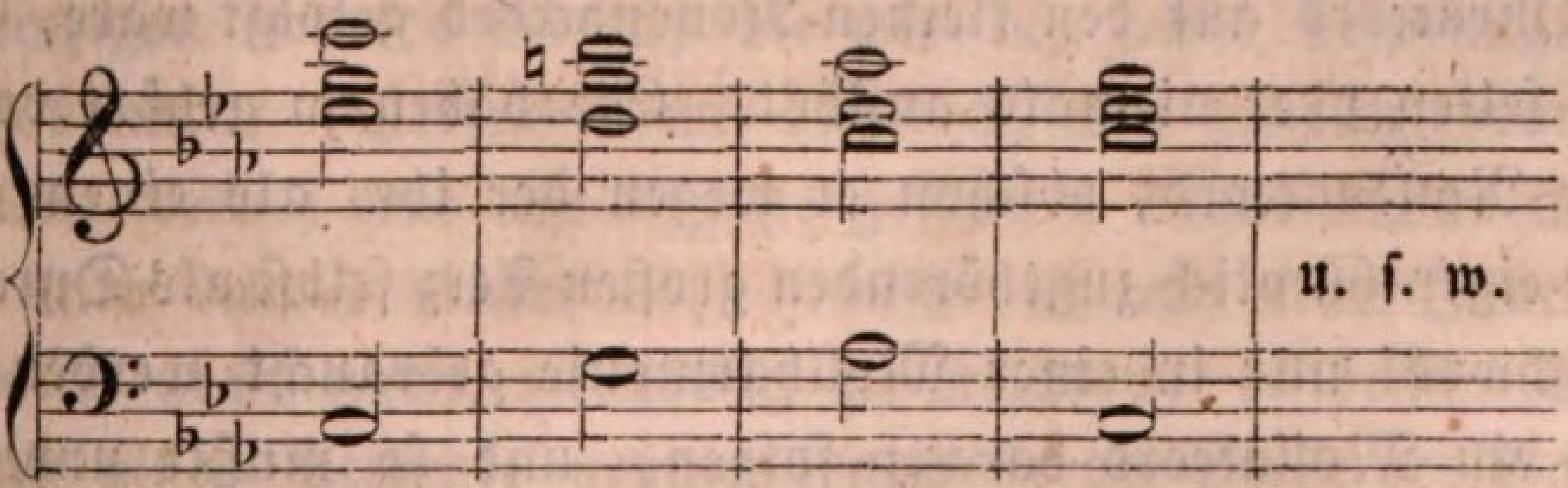
oder wenn wir dem alten Rechte nach den vierten Ton der Leiter, da er hier einen Ton fällt, mit der Dominante begleiten, dieſe Reihe:



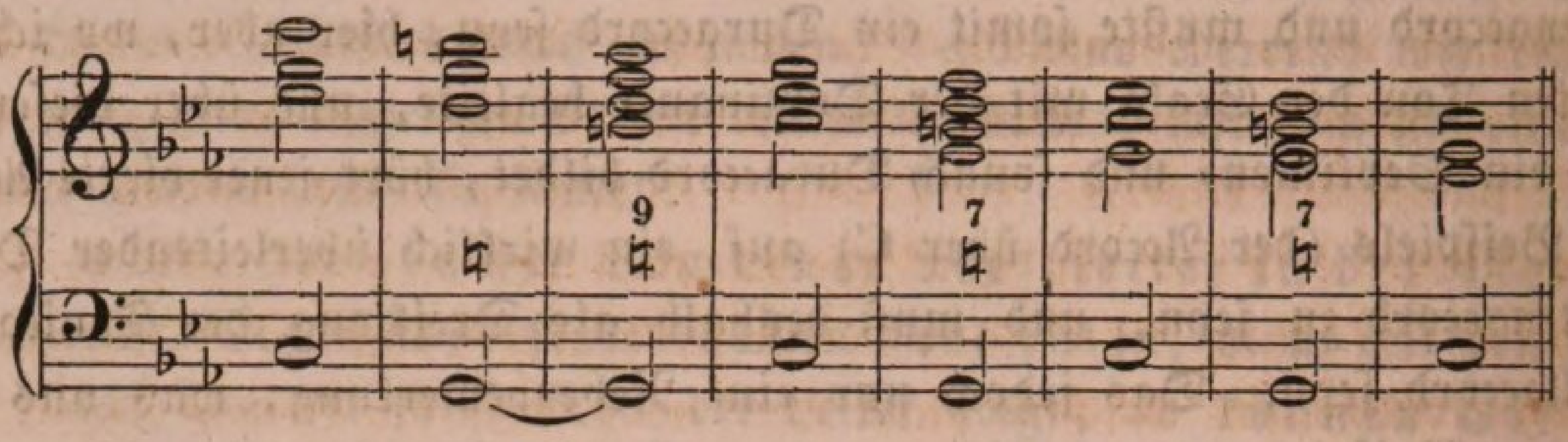
Daß jeder Dominant= und zumal Dominantſeptimenaccord ein Duraccord ſeyn muß, iſt Ihnen bekannt, und daher brauche ich auch nicht hier noch einmal zu erklären, warum das erſtemal der vierte Accord des Beiſpiels ein Duraccord war, jetzt aber ein Mollaccord iſt: es iſt ja der Dreiklang der Tonart, in welcher das Beiſpiel ſteht, fügte ich ihm oben aber eine Septime zu, ſo war es der wirklich überleitende Dominantſeptimenaccord und mußte ſomit ein Duraccord ſeyn, hier aber, wo ich den vierten Ton der Scala mit der Dominante begleite, und über dieſer ſich nun ein Septimen= und ſonach Duraccord bildet, hört jener vierte Accord des Beiſpiels (der Accord über C) auf, ein wirklich überleitender Dominantenaccord zu ſeyn, und muß deshalb als Dreiklang der Tonica ein Mollaccord ſeyn. Das jedoch nur eine Nebenbemerkung; was uns jetzt an dem Beiſpiele vornehmlich angeht, iſt das Verhältniß zwiſchen dem zweiten und dritten Accorde oder dem Accorde unter dem ſechsten und ſiebenten Tone der Leiter. Die falſche Quinten= und Octavenfolge iſt dadurch vermieden, daß wir den Grundbaß ſtatt eine Stufe fallen eine Stufe ſteigen laſſen, aber *findet nun auch die nöthige harmoniſche Verwandtſchaft unter den beiden Accorden ſtatt?* — Das war es, was Sie daran auszuſetzen hatten. Wenn wir in einer abwärts ſchreitenden *Dur*melodie jene falſche Folge vermeiden —



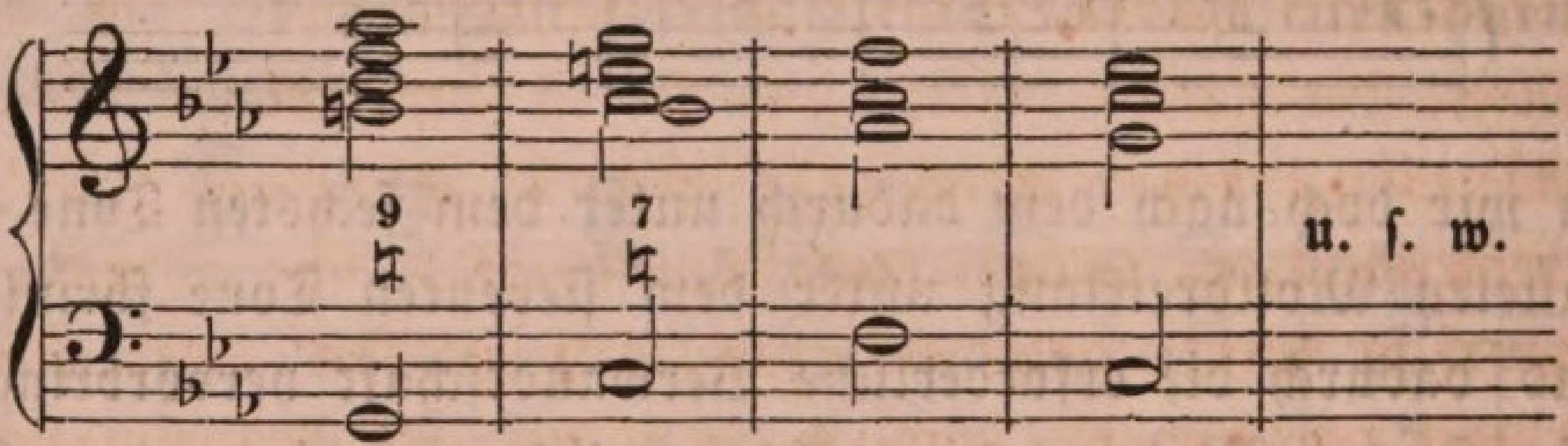
ſo können wir doch nach dem dadurch unter dem ſechsten Tone gewonnenen parallelen Molldreiklang unter dem ſiebenten Tone förmlich moduliren, und dadurch die erforderliche Verwandtſchaft hervorbringen, aber das iſt hier in der Mollmelodie nicht möglich, wo die zu dem Dominantenaccorde nöthige *reine* Quinte fehlt. Wie wollten wir z. B. unter dem h hier



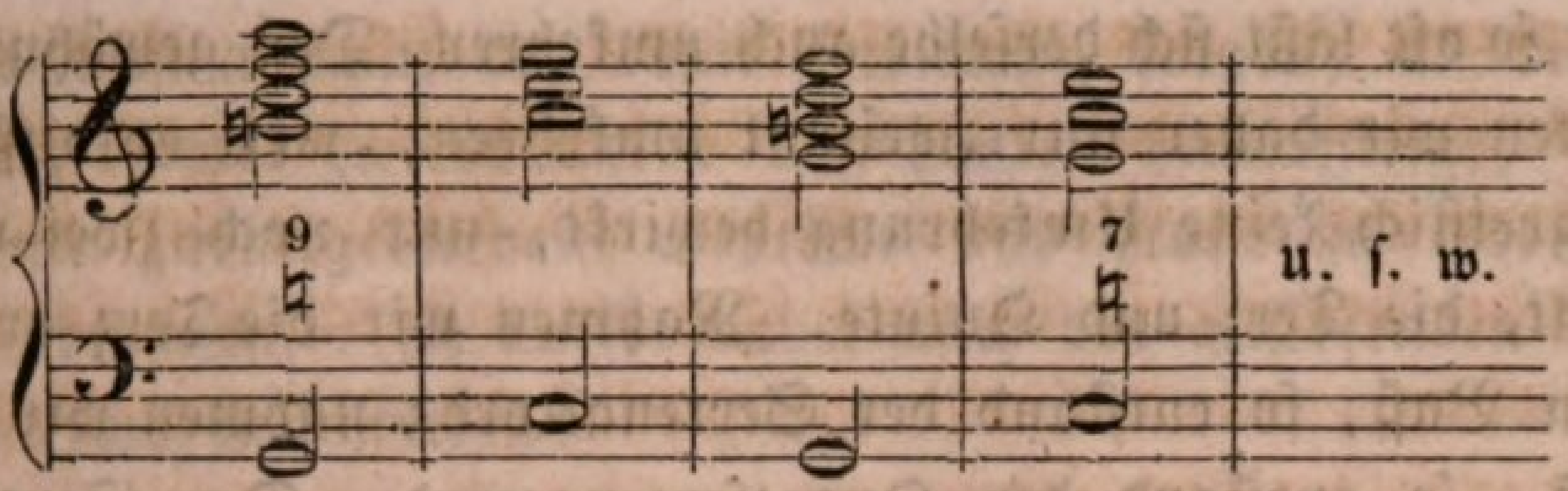
den Dominantenaccord von As anbringen? — Es iſt ganz unmöglich. Indeſſen mittelſt des kleinen Nonenaccordes ſind wir nun auf einmal auch dem Uebel abzuhelfen im Stande, indem wir nämlich den ſechsten Ton der Molltonleiter bei ſeinem Abwärtsſchreiten mit der Dominante begleiten und ſo darunter einen Dominantenſeptimenaccord mit kleiner None bilden, wie Sie ſofort hier ſehen:



Nun iſt die Verwandtſchaft und innige Verbindung der Accorde vollkommen hergeſtellt, und in der That iſt zu verwundern, wie ſelbſt der geringſte und auf den erſten Anblick ſogar unbedeutend ſcheinende Gegenſtand von ſo großer Wichtigkeit, das kleinſte Glied doch ein ſo höchſt nothwendiger Theil iſt von dem großen, unermeßlichen Gebäude unſerer muſikaliſchen Harmonie. Alles hängt in ihr zuſammen wie Gelenk an Gelenk, nichts Zufälliges iſt in ihr, auch die unbedeutendſte Toncombination hat ihren guten Grund und großen Zweck; dieſer kleine Nonenaccord giebt abermals einen überzeugenden Beweis davon. Den vierten Ton der Leiter habe ich in dem letzten Beiſpiele ebenfalls mit der Dominante begleitet; warum nicht mit der Subdominante, und ihm alsdann ſeinen Dominantenaccord vorausgeſchickt? — ſo:



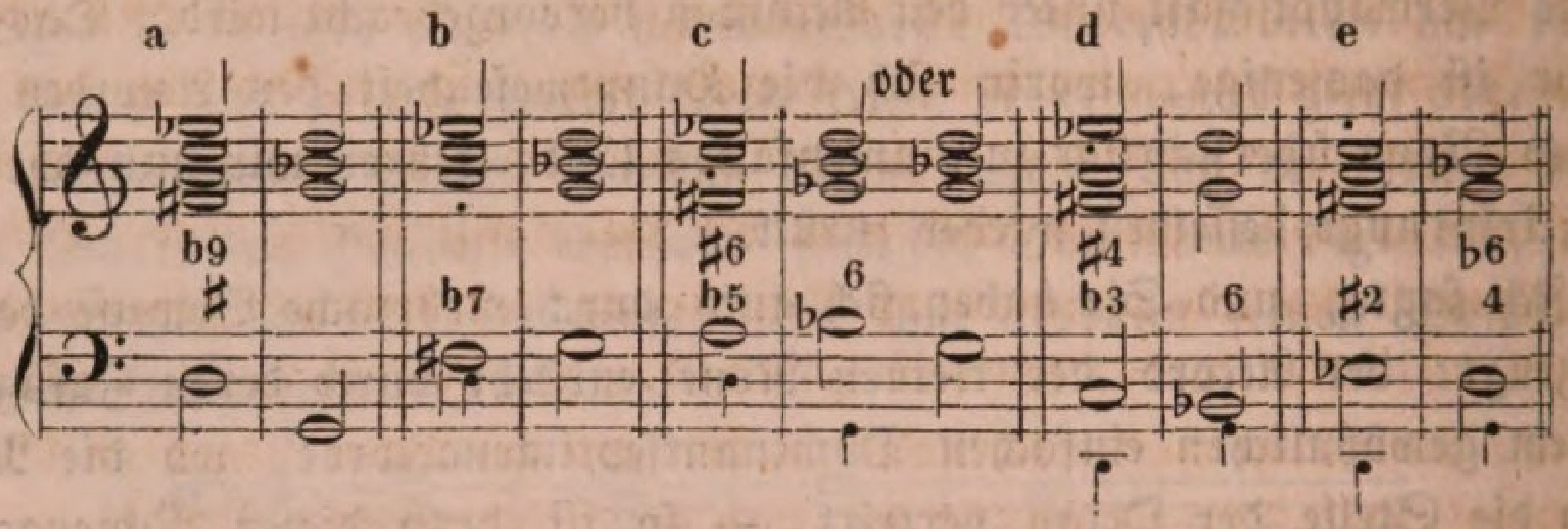
dann wäre doch auch ein anderer Baß noch als blos Dominante und Tonica in die Begleitung gekommen; es durfte dieſes nicht ſeyn, weil ſonſt ein Duraccord auf den kleinen Nonenaccord gefolgt wäre, in welchem ſich dieſer ſelten oder niemals auflöst. Sie haben ja gehört vorhin, daß ein kleiner Nonenaccord, obſchon er wegen der ihm als einem Dominantenaccorde eigenthümlich zugehörenden großen Terz ſelbſt als Duraccord auftritt, gleichwohl nur in einer Mollharmonie gebraucht werden kann; es muß ſtets ein Mollaccord darauf folgen, und ſo mußte unverhinderlich der Satz heißen:



Wiederhole ich hiernach die Hauptpunkte des Bisherigen noch einmal mit kurzen Worten: der kleine Nonenaccord iſt nothwendig, um in der Mollharmonie ein richtiges Verhältniß zwiſchen der Wirkung des Dominantenaccordes und der des Tonicadreiklanges hervorzubringen; er entſteht durch Zufügung der kleinen None zu dem gewöhnlichen Dominantſeptimenaccorde, aus welchem dann aber ſtatt jener die Octave wegbleibt, und da dieſe None jedesmal der ſechste Ton in der Molltonleiter einer Tonica iſt, und ſie ſich ſtets auch um einen halben Ton unter ſich (in die Octav der Dominante oder Quinte der Tonica) auflöst, ſo kann der ſechste Ton der Leiter einer Molltonart, wenn in der Melodie der fünfte Ton darauf folgt, auch, ſtatt wie bisher mit der Subdominante, mit der Dominante als Grundbaß begleitet werden, wodurch dann ferner die gehörige Verwandtſchaft unter den Accorden hervorgebracht wird. Das ungefähr iſt dasjenige, worin ſich die Hauptweſenheit des Accordes der kleinen None überſichtlich zuſammenfaſſen läßt; kehren wir nun aber zu dem Urſprunge deſſelben wieder zurück.

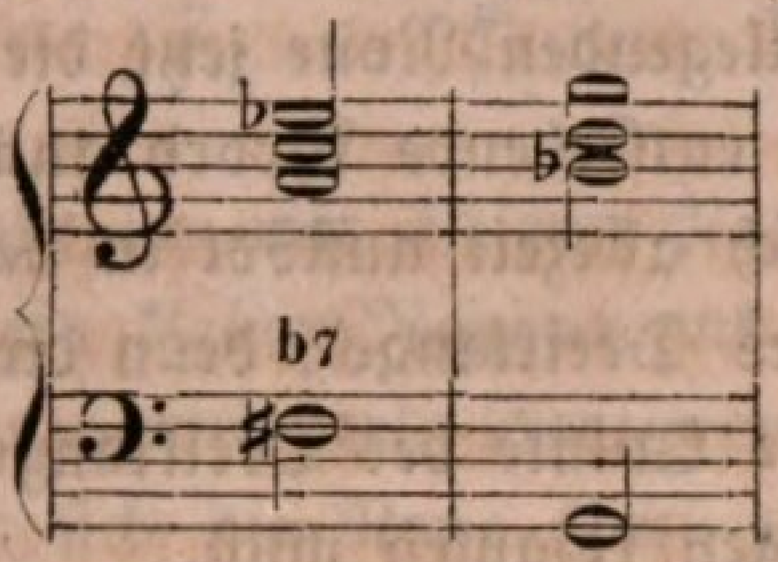
Ich ſagte, und Sie haben ſich auch durch mehrfache Beweiſe davon überzeugt: der Accord der kleinen None entſteht durch deren Zufügung zu dem gewöhnlichen einfachen Dominantſeptimenaccorde, wo die None dann die Stelle der Octav vertritt, — ſo iſt denn dieſer Nonenaccord auch ein urſprünglicher oder ſelbſtſtändiger Accord, der nicht etwa, wie jene Sexten-, Quintſexten-, Quartſexten- und anderen Accorde, welche wir bereits kennen gelernt haben, erſt gebildet worden iſt durch Umkehrung oder dergleichen, ſondern der aus lauter urſprünglichen Intervallen beſteht, und daher ſelbſt noch muß umgekehrt werden können, wie der Dreiklang und Septimenaccord, die außer dieſem Nonenaccorde bisher die einzigen Accorde waren, die wir als ſolche urſprüngliche und unabhängige kannten. Verſuchen wir demnach, wie die Umkehrung dieſes kleinen Nonenaccordes, und wie oft ſie geſchehen kann. Was überhaupt das heißt, einen Accord umkehren, brauche ich als eine Ihnen längſt bekannte Sache nicht mehr weitläufig zu erklären; es heißt: Töne aus der Harmonie eines Accordes nehmen, und ſie die Stelle des Baſſes einnehmen laſſen. So verſchieden nun und ſo vielerlei die Töne eines Ac-

cordes ſind, ſo oft läßt ſich derſelbe auch umkehren. Den gewöhnlichen Dreiklang konnten wir daher nur zweimal umkehren, weil er außer der Octav, die begreiflich keine Umkehrung bewirkt, nur noch zwei verſchiedene Töne enthält, die Terz und Quinte. Nahmen wir die Terz aus dem Accorde in den Baß, ſo entſtand der Sextenaccord; nahmen wir die Quinte in den Baß, ſo entſtand der Quartſextenaccord. Den Septimenaccord konnten wir dreimal umkehren, weil er außer der Octav urſprünglich noch aus drei verſchiedenen Intervallen beſteht, Terz, Quinte und Septime: nahmen wir die Terz in den Baß, ſo erhielten wir den Quintſextenaccord, durch die Quinte im Baſſe entſtand der Terzquartſexten- oder auch blos ſogenannte Terzquartenaccord, und durch die Septime im Baſſe der Secundquartſexten- oder blos ſogenannte Secundquartenaccord. Der Nonenaccord nun, den wir heute kennen gelernt haben, beſteht urſprünglich aus vier verſchiedenen Intervallen, Terz, Quinte, Septime und kleine None (eine Octav hat er bekanntlich nicht); wir können ihn alſo auch viermal umkehren, je nachdem wir das eine oder andere jener Intervalle in den Baß nehmen. Thun wir ſolches und ſehen, was für verſchiedene Accorde wir dadurch gewinnen.

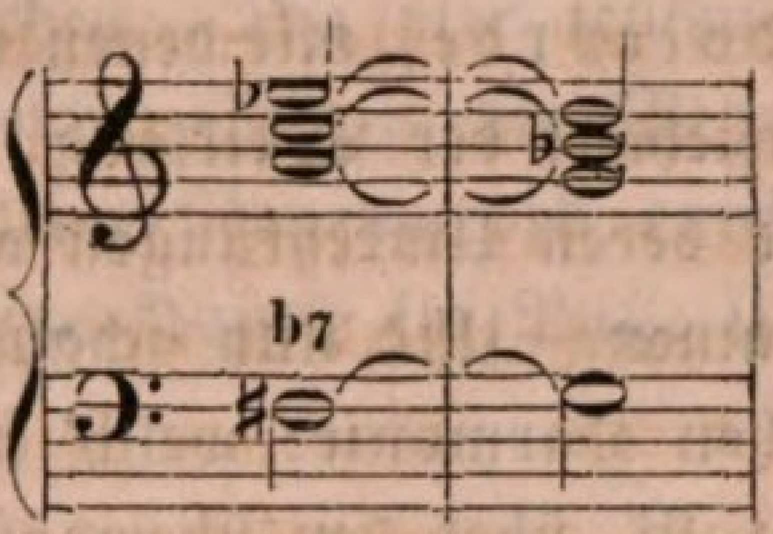


Ich muß Sie recht ſehr bitten, dieſer Tabelle alle Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Unter a habe ich einen einfachen kleinen Nonenaccord mit ſeinem Grundbaſſe aufgeſtellt, welcher zum Beiſpiele der Umkehrung dienen ſoll. Neben jede Umkehrung habe ich auch ſogleich den Accord geſchrieben, in welchen ſich der Nonenaccord auflöst, d. h. den Accord von G-Moll, welcher der Tonicadreiklang von dem kleinen Nonenaccorde über D iſt, in der Lage aufgeſtellt, in welcher er erſcheinen muß, wenn die Stimmen des vorangehenden Dominant-Nonenaccordes richtig zu ihm fortſchreiten ſollen. Unter b habe ich die Terz aus dem Accorde in den Baß genommen, alſo die erſte Umkehrung bewerkſtelligt, und es entſteht der ſogenannte verminderte Septimenaccord, indem die kleine None zu der jetzt im Baſſe liegenden Terz die verminderte oder um einen halben Ton erniedrigte Septime ausmacht. Auf dieſen verminderten Sep-

timenaccord muß allemal der reine Dreiklang folgen, da die im Baſſe liegende Terz immer zu der Octav der Tonica hinaufſteigt, und die in der Harmonie zurückgebliebene Septime und None zu ihrer Auflöſung eine Stufe abſteigen. Ich durfte daher auch den auflöſenden G-Molldreiklang nicht etwa ſo ſchreiben:



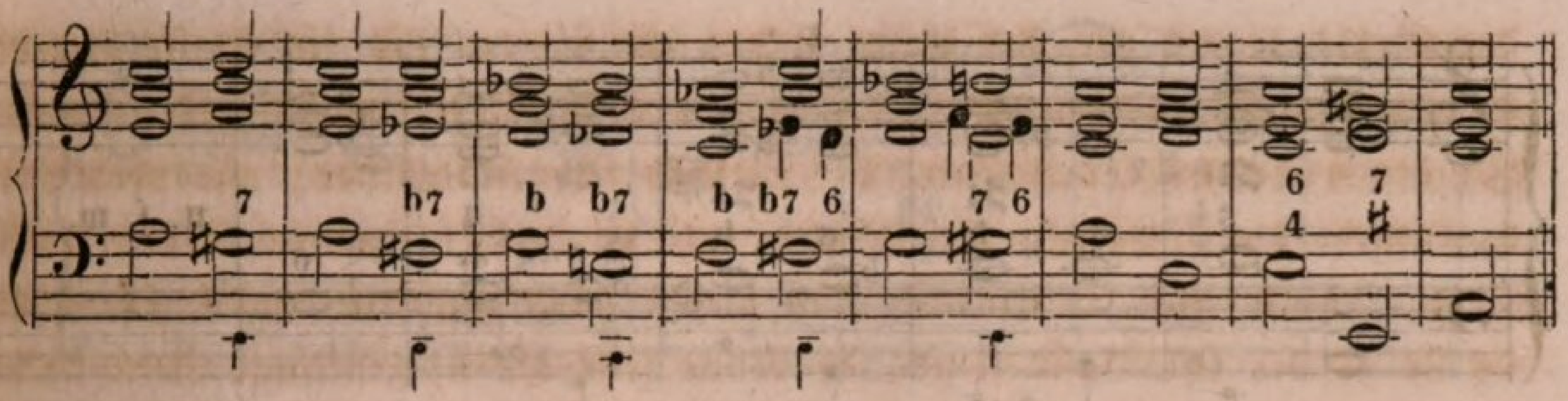
ſondern er mußte ſo ſtehen:



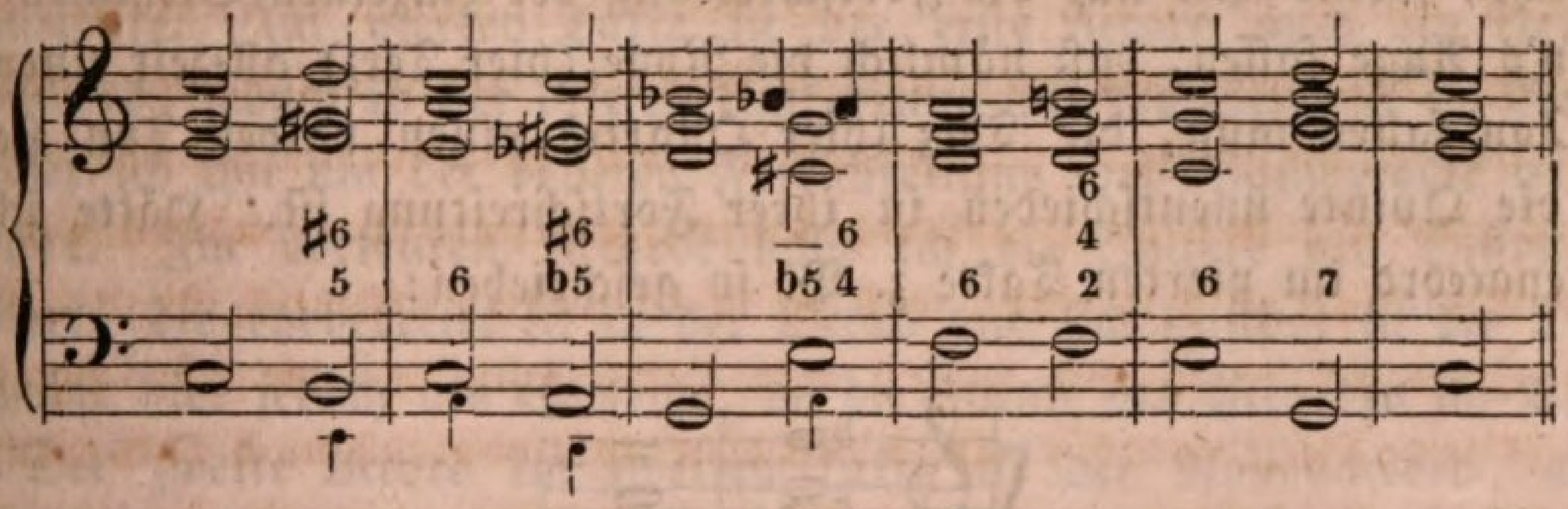
denn die Fortſchreitungen und Auflöſungen der einzelnen Stimmen in einem Dominantenaccorde müſſen gleichmäßig, d. h. in ein und derſelben Stimme geſchehen. — Unter c nahm ich die Quinte aus dem Nonenaccorde in den Baß, und es blieben in der Harmonie übrig: Terz, Septime und None. Aus dieſer zweiten Umkehrung des kleinen Nonenaccordes entſteht, wie Sie ſehen, der verminderte Quintſextenaccord, indem die urſprüngliche kleine None zu der jetzt im Baſſe liegenden Quinte die verminderte Quinte ausmacht, und die urſprüngliche Terz die Sexte. Ich bemerke hier für ein und allemal, daß die Septime in den Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes niemals beziffert wird, da ihre Gegenwart ſich von ſelbſt verſteht und die eigentlich weſentlichen und gleichmäßig fortſchreitenden Intervalle in dem Accorde nur die Terz und die None ſind. Auf den verminderten Quintſextenaccord kann zur Auflöſung ſowohl der Sextenaccord als reine Dreiklang folgen, da — wie Ihnen bekannt iſt — die Quinte eines Dominantenaccordes, welche hier im Baſſe liegt, ſowohl ſteigen als fallen darf, alſo in dem Tonicadreiklange ſowohl zur Terz als zur Octave fortſchreiten. — Unter d iſt die dritte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes enthalten, wo die Septime im Baſſe liegt; die in der Harmonie zurückgebliebene Terz und None bilden zu dieſer Septime jetzt die Terz und die Quarte (die Quinte wird nicht beziffert), und es entſteht ſonach der Terzquartenaccord, auf welchen natürlich

der Sextenaccord zur Auflöſung folgen muß, da die im Baſſe liegende Septime nicht anders als zur Terz des Tonicadreiklanges fortſchreitet. — In der vierten Umkehrung des kleinen Nonenaccordes, wie oben unter e, kommt die None in den Baß, und in der Harmonie bleiben zurück Terz, Quinte und Septime. Von dieſen wird nur die erſte beziffert, und da ſie zu der im Baſſe liegenden None jetzt die übermäßige Secunde bildet, ſo heißt der daraus entſtehende Accord auch der übermäßige Secundenaccord, der ſich allezeit auflöst in den Quartſextenaccord oder die zweite Umkehrung des Dreiklangs, denn die None ſteigt zu ihrer Auflöſung nothwendig in die Quinte des Dreiklangs hinab, die deshalb ebenfalls in den Baß zu liegen kommen muß.

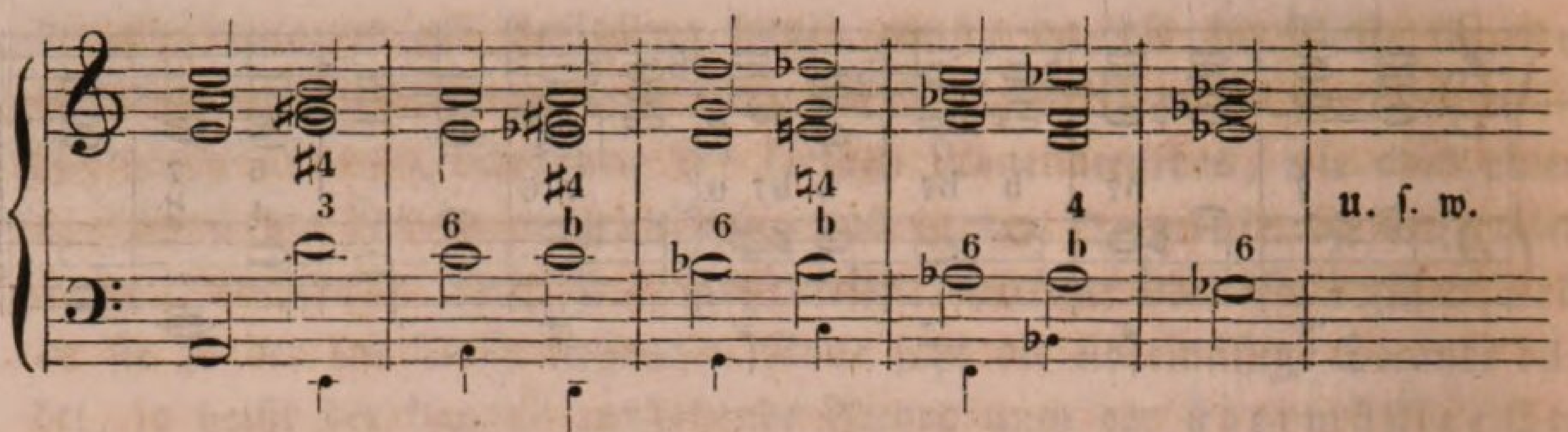
Welche Menge von Accorden kennen Sie jetzt! und doch ſind es eigentlich nur erſt drei Grundaccorde, mit denen wir es zu thun haben und die wir zu behandeln verſtehen: der Dreiklang, Hauptſeptimenaccord und kleine Nonenaccord. Aus deren Umkehrungen aber entſtehen jene Menge von Accorden anderer Namen. Und nun ſchauen Sie einmal in andere Lehrbücher der muſikaliſchen Harmonie: welch' weitſchichtiges und dunkles Gerede finden Sie dort, z. B. über den übermäßigen Secunden-, verminderten Septimen- und die anderen Accorde; wie einfach aber, auf welch' gar leichte, ja ſpielende Weiſe haben wir ſie hier kennen gelernt. Warum denn eine Sache nicht ſo einfach laſſen, als ſie iſt? — warum ſich Etwas ſchwer machen und confus, was ſo leicht und ſo klar iſt, denn die Sonne am Himmel? — Daher wollen wir denn auch — wie ich ſchon früher bemerkte — die Intervalle eines Accordes fortwährend nach dem Grundbaſſe benennen, mag dieſer nun vorhanden ſeyn oder nicht, d. h. mag der Accord in ſeiner urſprünglichen Geſtalt oder in irgend einer Umkehrung erſcheinen. Welche Umkehrung es iſt, in der ein Accord auftritt, erkennt man ja gar leicht, wie ich Ihnen ſchon bei Gelegenheit der Betrachtung des Hauptſeptimenaccordes und der Umkehrung, alſo in unſerer dritten und zehnten Lection, darthat. Vor allen anderen leicht aber iſt es, den kleinen Nonenaccord zu erkennen, denn dieſer führt, wegen der kleinen None, in allen ſeinen Umkehrungen ſtets zwei verſchiedene Verſetzungszeichen mit ſich, was faſt bei keinem anderen Accorde der Fall iſt. Doch wollen wir, um uns in den verſchiedenen Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes ſo recht feſt und ſicher zu machen, für jede derſelben jetzt ein beſonderes Beiſpiel mit irgend einer beliebigen Melodie anführen.



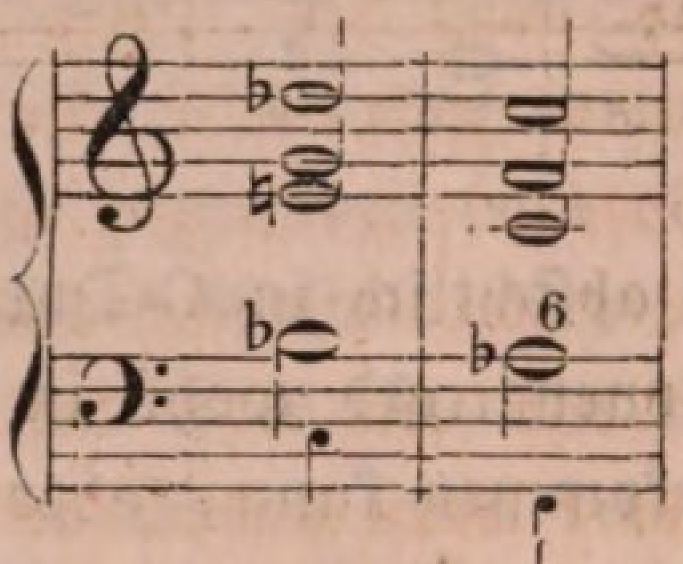
Den Grundbaß habe ich mit kleinen Noten angedeutet. Jeder der Dominantenaccorde iſt ein kleiner Nonenaccord, und zwar in ſeiner erſten Umkehrung, wo er der verminderte Septimenaccord heißt. Im vierten und fünften Takte löst ſich die None (jetzt verminderte Septime) noch über ihrem eigenen Grundbaſſe in die Octav (jetzt Sexte) auf, wie Sie aus der Bezifferung erſehen. Die vier letzten Accorde enthalten die Cadenz von A-Moll, in welcher Tonart die Melodie ſteht. — In folgendem Beiſpiele kommt der kleine Nonenaccord durchgängig in ſeiner zweiten Umkehrung vor, wo ſeine Quinte im Baſſe liegt, und er verminderter Quintſextenaccord heißt:



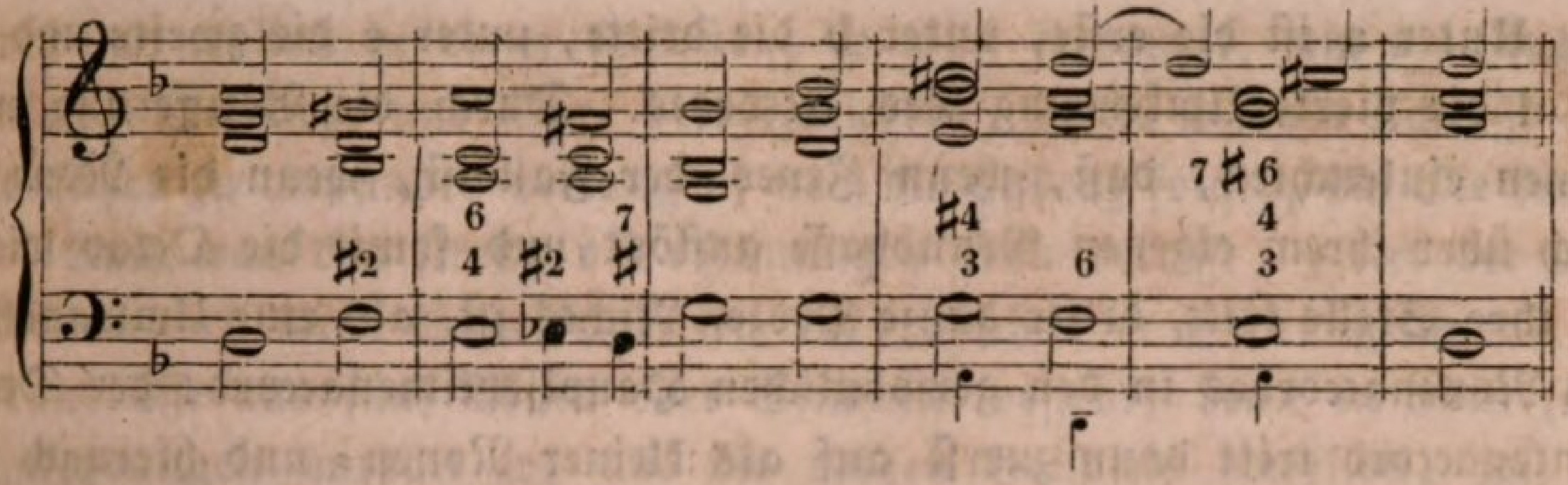
Ich habe die Melodie abſichtlich in C-Dur geſetzt, um Sie zu überzeugen, daß der kleine Nonenaccord wohl in einem Tonſtücke, das in einer Durtonart ſteht, vorkommen kann, aber immer doch nur in einer Mollharmonie, d. h. zu einem Mollaccorde fortſchreitend. Mittelſt des kleinen Nonenaccordes können wir, wir mögen ſeyn in welcher Tonart wir wollen, ſtets nur zu einer Mollharmonie übergehen. In dieſem Beiſpiele kommt der Accord dreimal vor, und jedesmal folgt ein Mollaccord darauf (A-Moll, G-Moll und D-Moll), gleichwohl ſteht die Melodie oder, das Beiſpiel als ein ganzes Tonſtück angeſehen, das Tonſtück in C-Dur. Im dritten Takte löst ſich die None (jetzt verminderte Quinte) noch über ihrem eigenen Grundbaſſe auf, indem ſie aufgegeben wird und vor Schluß der Zeit des Accordes die Octav (jetzt Quarte) wieder an ihre alte Stelle tritt.



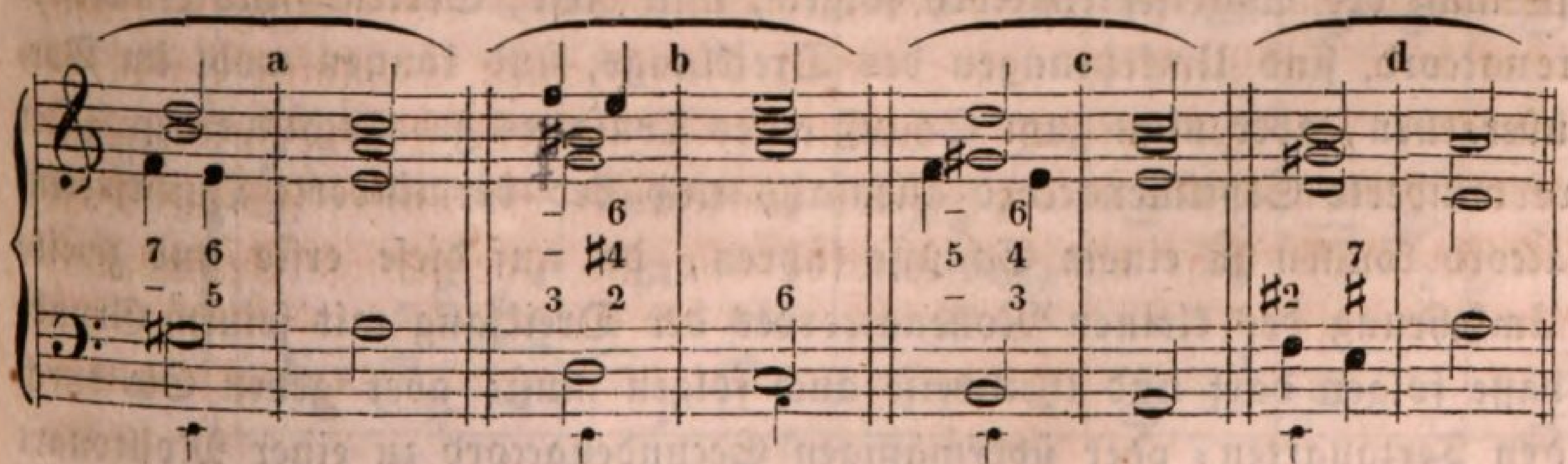
Wie Sie ſehen, enthält dieſes Beiſpiel, das mit dem Dreiklange von A-Moll anfängt, lauter Modulationen durch den kleinen Nonenaccord in ſeiner dritten Umkehrung, wo er als Terzquartenaccord erſcheint, weil die Septime im Baſſe liegt. Jeder Accord, zu welchem durch ihn modulirt wird, iſt ein Molldreiklang. Daß derſelbe allemal in ſeiner erſten Umkehrung als Sextenaccord auftritt, kommt daher, weil die aus dem Nonenaccorde im Baſſe liegende Septime jederzeit zur Terz des folgenden Dreiklangs abſchreiten muß. Im dritten und vierten Takte fällt Ihnen vielleicht die Fortſchreitung des Nonenaccordes auf, aber ſie wird es nicht, ſobald Sie nur die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen ſchärfer in's Auge faſſen, daß nämlich die None (hier Terz) allezeit einen halben Ton fallen muß, die Terz (hier Quarte) einen halben Ton ſteigen, und die Quinte unentſchieden in ihrer Fortſchreitung iſt. Hätte ich den Sextenaccord im vierten Takte z. B. ſo geſchrieben:



wo wäre dann die Terz e im Tenor des Dominant- oder Nonenaccordes auch in ihrer Stimme zu dem f als der Octav des folgenden Dreiklangs hinaufgeſtiegen? — ich mußte den Sextenaccord alſo nothwendig ſo ſetzen, wie er oben im Beiſpiele ſteht, damit die einzelnen Stimmen ihr Recht hinſichtlich der Fortſchreitung erhielten. — In dem folgenden Beiſpiele ſind die Nonenaccorde in der vierten Umkehrung gebraucht, wo die None ſelbſt im Baſſe liegt und die Accorde alſo als übermäßige Secundenaccorde erſcheinen:



Da beim übermäßigen Secundenaccorde die None im Baſſe liegt, und dieſe allemal ſich um einen halben Ton abwärts auflöst, ſo muß vom folgenden Dreiklange jedesmal auch die Quinte im Baſſe liegen (wenn nämlich die None ſich nicht noch in der Zeit ihres eigenen Accordes auflöst, indem die ihretwegen ausgeſtoßene Octav wieder an ihre Stelle tritt) und dieſer ſomit als Quartſextenaccord erſcheinen, wie Sie hier ſogleich aus dem erſten Accorde des zweiten Taktes erſehen, wo ich aber den Quartſextenaccord nicht in ſeiner gewöhnlichen Geſtalt als c e a ſchreiben konnte, ſondern ihn ſtellen mußte wie er daſteht, damit die im vorhergehenden Nonenaccorde im Alt liegende Septime ſich auch gehörig im Alte auflöste. Im vierten Takte iſt der erſte Accord auch ein kleiner Nonenaccord, jedoch in der dritten Umkehrung mit der Septime im Baſſe, in welcher ich ihn um der beſſeren Fortſchreitung der Baßmelodie willen gebrauchte. Im vorletzten Accorde habe ich die Quarte als Diſſonanz eingeführt, die vorbereitet iſt in der Octav und ſich auflöst in die Terz, ſie erſcheint hier jedoch als Septime, da die Quinte des Accordes im Baſſe liegt. Der zweite Accord im zweiten Takte iſt der Nonenaccord, aber die im Baſſe liegende None löst ſich noch während der Zeit des Accordes auf, indem ſie die Octav wieder an ihre Stelle läßt, und nun gleichſam nur als Vorhalt von dieſer erſcheint. Dieſer Fall veranlaßt mich, Ihnen im folgenden Beiſpiele gewiſſermaßen ein Schema zu geben für alle Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes, wenn bei deren Anwendung ſich die None noch über ihrem eigenen Grundbaſſe, alſo vor Verlauf der Zeit ihres eigenen Accordes, auflöſen ſoll:

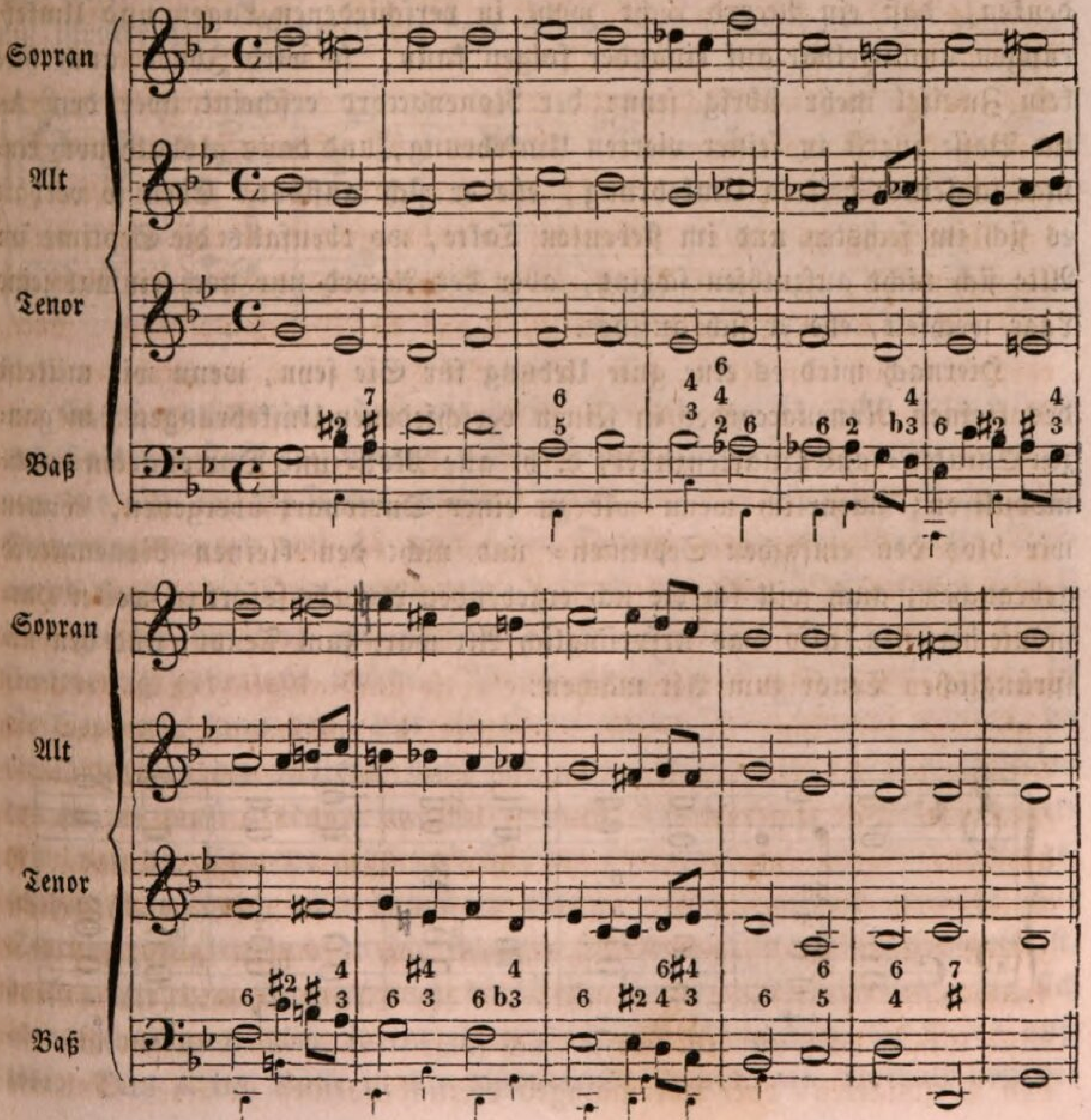


Unter a iſt die erſte, unter b die dritte, unter c die zweite und unter d die vierte Umkehrung des Accordes. Durch die Bezifferung muß Ihnen einleuchten, daß, wenn Jenes der Fall iſt, wenn die None ſich noch über ihrem eigenen Grundbaſſe auflöst und ſomit die Octav wieder an ihre Stelle tritt, dieſer ganze Prozeß Nichts iſt, als eine Umwandlung des Nonenaccordes in den gewöhnlichen Hauptſeptimenaccord: der Dominantenaccord tritt dann zuerſt auf als kleiner Nonen= und hiernach als bloßer Septimenaccord, der verminderte Septimenaccord (ſ. oben a) wird zum gewöhnlichen Quintſexten=, der Terzquartenaccord (ſ. oben b) zum gewöhnlichen Secundquartſexten=, der verminderte Quintſextenaccord (ſ. oben c) zum gewöhnlichen Terzquartſexten=, und der übermäßige Secundenaccord (ſ. oben d) zum gewöhnlichen Hauptſeptimenaccorde über ſeinem Grundbaſſe. Ich meine, es kann gar nichts Einfacheres und Deutlicheres geben, als dieſe Beſchaffenheit des kleinen Nonenaccordes.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß man nicht, wie ich in obigen Beiſpielen that, bei der Harmoniſirung einer Mollmelodie, oder bei dem Uebergange zu einer Molltonart, jedesmal, wo es nur möglich iſt, einen kleinen Nonenaccord anwendet. Daraus würde Einförmigkeit und Steifheit im Satze entſtehen. Am ſchicklichſten findet er da ſeinen Platz, wo der Uebergang zu einer Molltonart ſo recht entſchieden und beſtimmt hervortreten ſoll, denn mit Erklingen des Intervalls der kleinen None kündigt ſich auch der Charakter des Moll auf das Beſtimmteſte an. Eben ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß, wenn Sie durch einen umgekehrten kleinen Nonenaccord zu irgend einer Molltonart moduliren, Sie durch die dritte und vierte Umkehrung, wo die Septime und None im Baſſe liegen, alſo durch den Terzquarten= und übermäßigen Secundenaccord eben ſo wenig zu einem befriedigenden Schluſſe gelangen können, als wir durch die dritte Umkehrung des gewöhnlichen Septimenaccordes, den Secundquartſextenaccord, zu einem ſolchen gelangen konnten, denn liegt die Septime im Baſſe, wie beim Terzquartenaccorde, ſo muß allezeit der Sextenaccord, und liegt die None im Baſſe, wie beim übermäßigen Secundenaccorde, ſo muß der Quartſextenaccord folgen, und dieſe, Sexten= und Quartſextenaccord, ſind Umkehrungen des Dreiklangs, und können wohl im Vorübergehen, aber nicht zum Schluß eines Tonſatzes gebraucht werden. Der verminderte Septimenaccord allenfalls und der verminderte Quintſextenaccord können zu einem Schluſſe führen, da auf dieſe erſte und zweite Umkehrung des kleinen Nonenaccordes der Dreiklang mit ſeinem Grundbaſſe folgen darf und theilweiſe auch folgen muß; aber gehen Sie durch den Terzquarten= oder übermäßigen Secundenaccord zu einer Molltonart

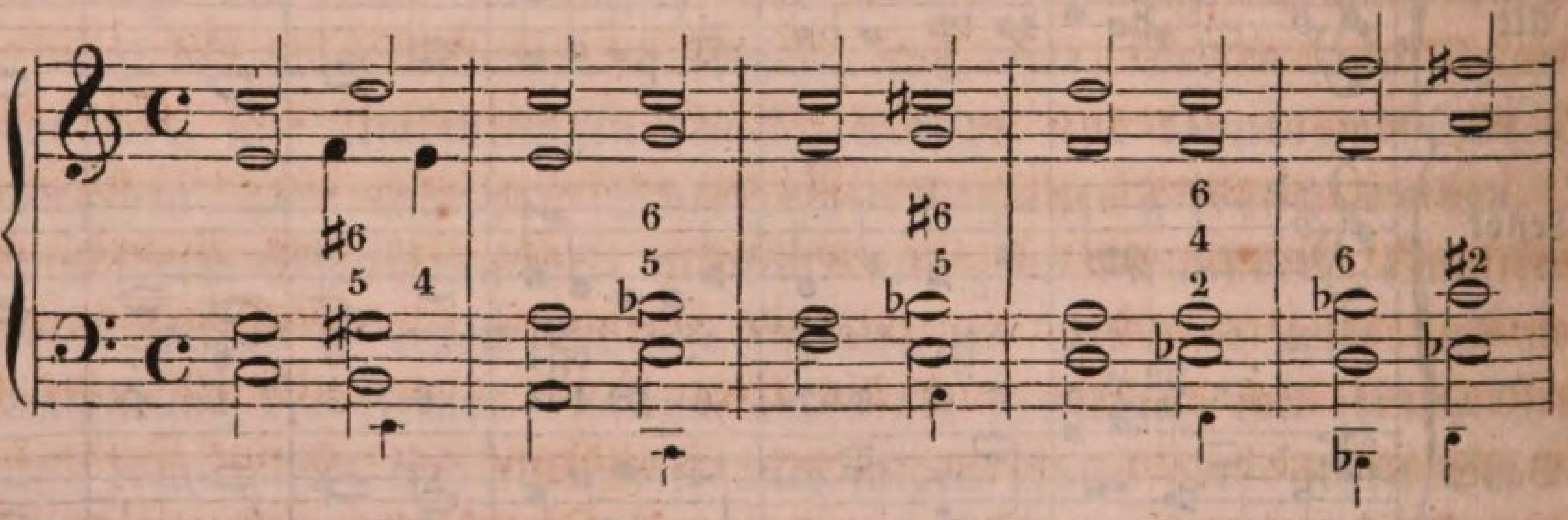
über und wollen in dieſer ſchließen, ſo muß jedesmal, um die Ruhe in unſerem Gemüthe und Ohre herbeizuführen, welche wir am Schluſſe eines Tonſatzes zu empfinden verlangen, noch die Cadenz folgen, die Sie kennen.

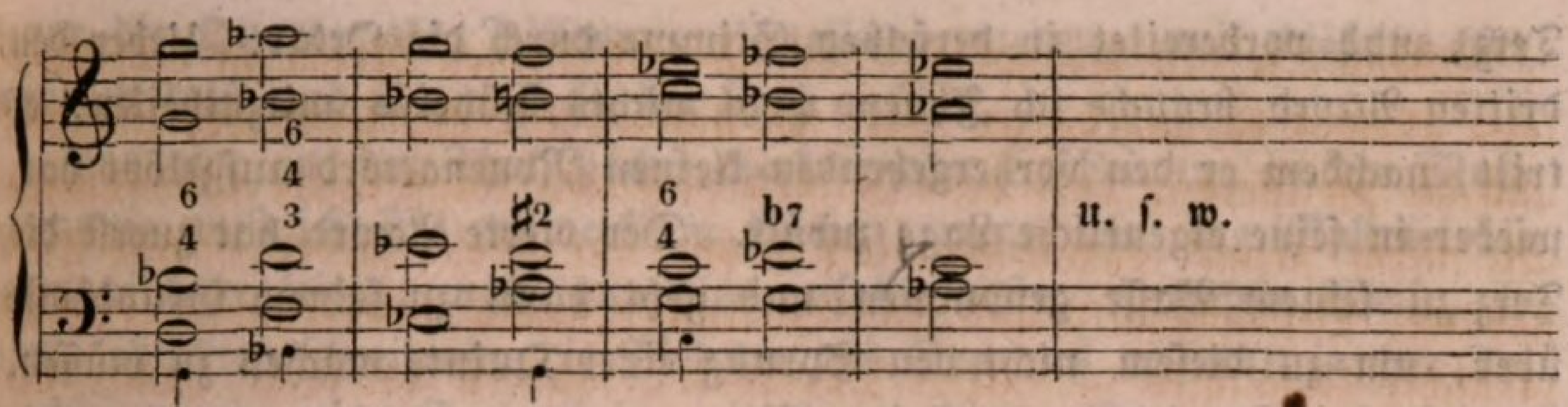
Auch was den ſtreng vierſtimmigen Satz betrifft, bietet der kleine Nonenaccord keine Schwierigkeiten dar, obſchon er urſprünglich mit dem Grundbaſſe aus fünf Tönen oder Stimmen beſteht, denn in allen ſeinen Umkehrungen enthält er, wie die obigen Beiſpiele beweiſen, mit dem Baſſe gemeinſchaftlich nur vier Töne, und gebrauchen wir ihn mit ſeinem Grundbaſſe und wollen nur vier Stimmen haben, ſo laſſen wir, als das unweſentlichſte Intervall in ihm, die Quinte weg; Terz, Septime und None dürfen nicht fehlen, denn ſie gehören weſentlich zu dem Accorde. Ich will zur Erläuterung ein Beiſpiel von ſtreng vierſtimmigem Satze herſchreiben, in welchem der kleine Nonenaccord in allen ſeinen Umkehrungen vorkommt:



Wenn Sie den Grundbaß, den ich mit kleinen Noten in der Baßlinie allemal da angedeutet habe, wo ſich ein umgekehrter Accord befindet, und die Bezifferung über dem Baſſe genau in's Auge faſſen, ſo bedürfen Sie ſicher meiner Erklärung nicht mehr, um jeden Accord, ſeine Entſtehung, Beſchaffenheit und Fortſchreitung, genau zu verſtehen. Es iſt ja nichts Zufälliges in unſerer Harmonie, ſondern es folgt immer die eine Tonzuſammenſtellung aus der andern; wenn ich einen Accord ſo nehme, ſo kann ich den folgenden nicht mehr ſtellen und ordnen wie ich will, ſondern muß ihn gebrauchen in der Lage, welche die Beſchaffenheit des vorhergehenden Accordes mir vorſchreibt, denn jedes beſondere Intervall und jede beſondere Stimme einer Harmonie hat auch ihre eigenthümliche Fortſchreitung, was wir ſchon ſo viel hundertmale gehört haben. Was Ihnen dunkel ſeyn könnte, iſt der Umſtand, daß die Septime f im Alte des fünften Taktes nicht um eine Stufe abſteigt; allein wenn Sie daran denken, daß ein Accord recht wohl in verſchiedenen Lagen und Umkehrungen unmittelbar auf einander folgen kann, ſo wird Ihnen auch hier kein Zweifel mehr übrig ſeyn: der Nonenaccord erſcheint über dem As im Baſſe zuerſt in ſeiner vierten Umkehrung, und dann alsbald noch einmal in ſeiner dritten Umkehrung, ehe er ſich auflöſt. Eben ſo verhält es ſich im ſechsten und im ſiebenten Takte, wo ebenfalls die Septime im Alte ſich nicht aufzulöſen ſcheint, aber der Accord nur noch einmal ſeine Lage wechſelt, ehe er ſich auflöſt.

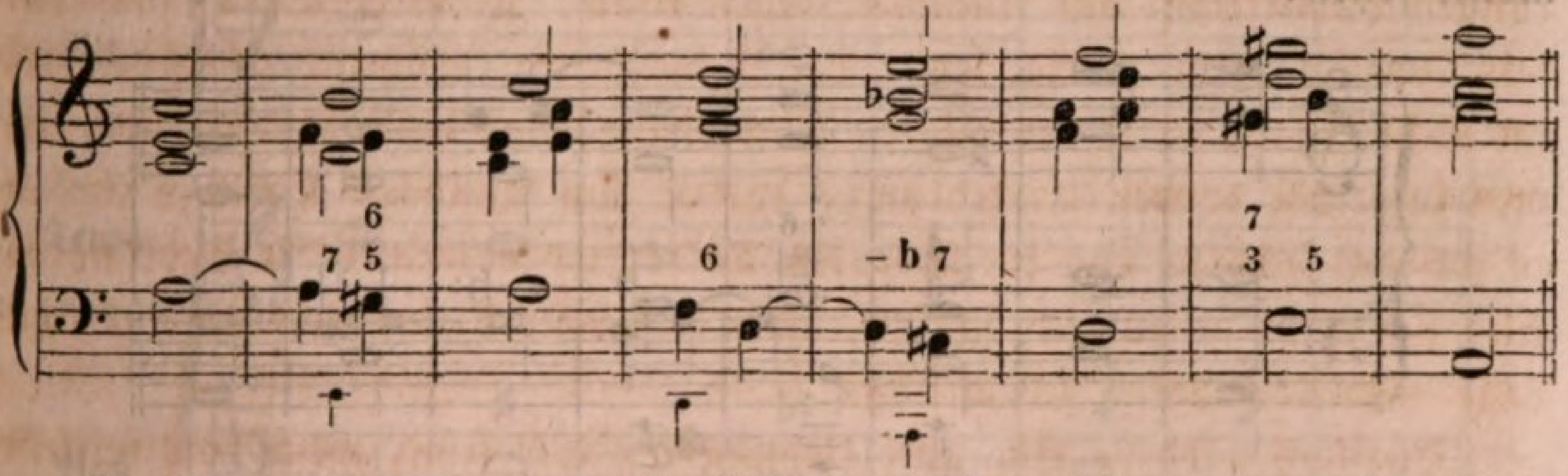
Hiernach wird es eine gute Uebung für Sie ſeyn, wenn wir mittelſt des kleinen Nonenaccordes in ſeinen verſchiedenen Umkehrungen den ganzen Quinten- und Quartenzirkel, d. h. alle Moll- und Durtonarten durchmoduliren; natürlich wenn wir zu einer Durtonart übergehen, können wir blos den einfachen Septimen- und nicht den kleinen Nonenaccord gebrauchen; auch will ich die ſich ergebenden Accorde ſofort in weiter Harmonie herſetzen, alſo was urſprünglich Alt war, zum Tenor, und den urſprünglichen Tenor zum Alt machen:





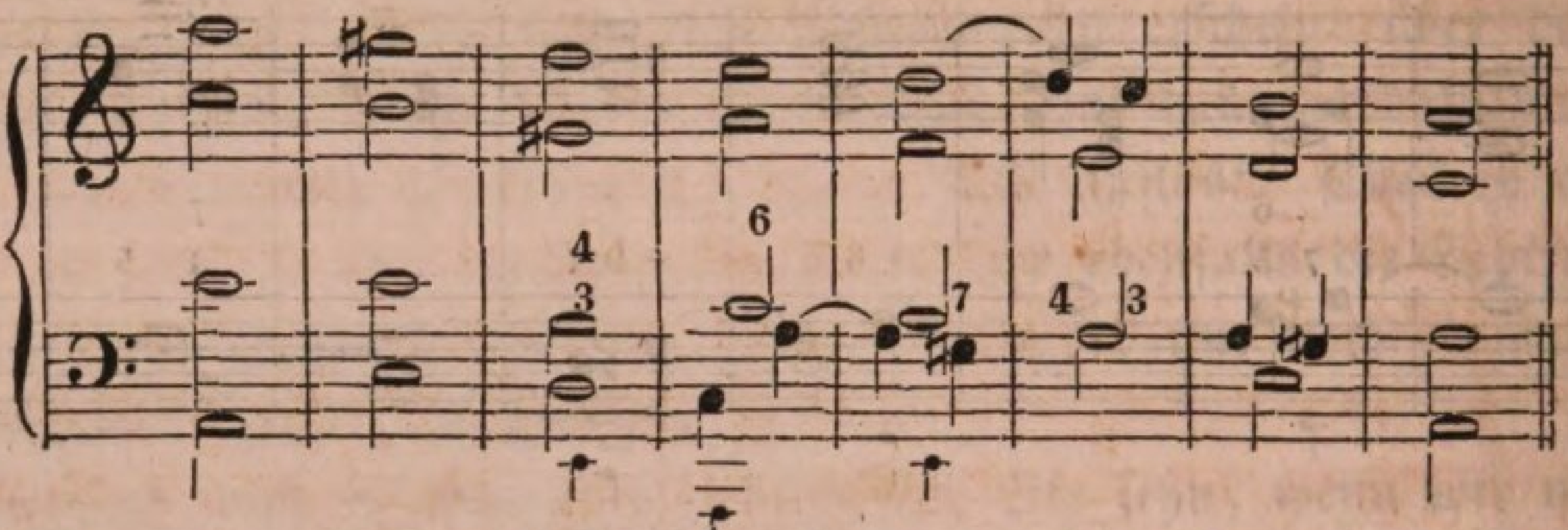
Welchen außerordentlichen Reichthum an harmoniſchen Verbindungen und welche ungemeine Mannigfaltigkeit im Satze Sie zu offenbaren vermögen, wenn Sie dieſe Accorde nun noch zergliedern oder figuriren, wozu Nichts weiter mehr gehört, als ein guter Theil gebildeten Geſchmacks, der aber angeboren ſeyn oder durch Uebung und Erfahrung erworben werden muß und nicht gelehrt werden kann, werden Sie ſelbſt ermeſſen.

Auch die Einführung der Diſſonanzen wollen wir uns bei Gelegenheit dieſer Uebung im Gebrauche des Nonenaccordes wieder in's Gedächtniß zurückrufen. Nehmen wir dazu wieder die einfache Leiter als Beiſpiel:



Es iſt nothwendig, daß wir dieſes Beiſpiel wieder recht aufmerkſam und Takt vor Takt durchgehen. Die Tonart iſt A-Moll; woher kommt nun das Gis im Baſſe des zweiten Taktes? — Die Harmonie iſt hier der Dominantenaccord von A, und jeder Dominantenaccord muß ein Duraccord ſeyn; die Dominante von A iſt E und der Durdreiklang von E iſt e gis h; die Terz gis liegt im Baſſe, weil der Accord in der erſten Umkehrung gebraucht wurde. Woher aber das d im Tenor? — es iſt die Septime; kann denn hier ein Septimenaccord angebracht werden, da die Quinte in der Melodie liegt und eine Stufe ſteigt? — nach Umſtänden ja, es muß alsdann nur der folgende Dreiklang ſo eingerichtet werden, daß die Stimme gehöriger Maßen fortſchreitet, wie hier auch geſchehen iſt. Woher aber das f im Alte? — Da wir dem Accorde eine Septime zufügten und da die folgende Harmonie eine Mollharmonie iſt, durften wir dem Accorde auch die kleine None noch zutheilen, die ſich aber ſofort auch über ihrem eigenen Grundbaſſe noch in die Octav auflöſt. Das A im Baſſe iſt die diſſonirende Quarte als Vorhalt von der

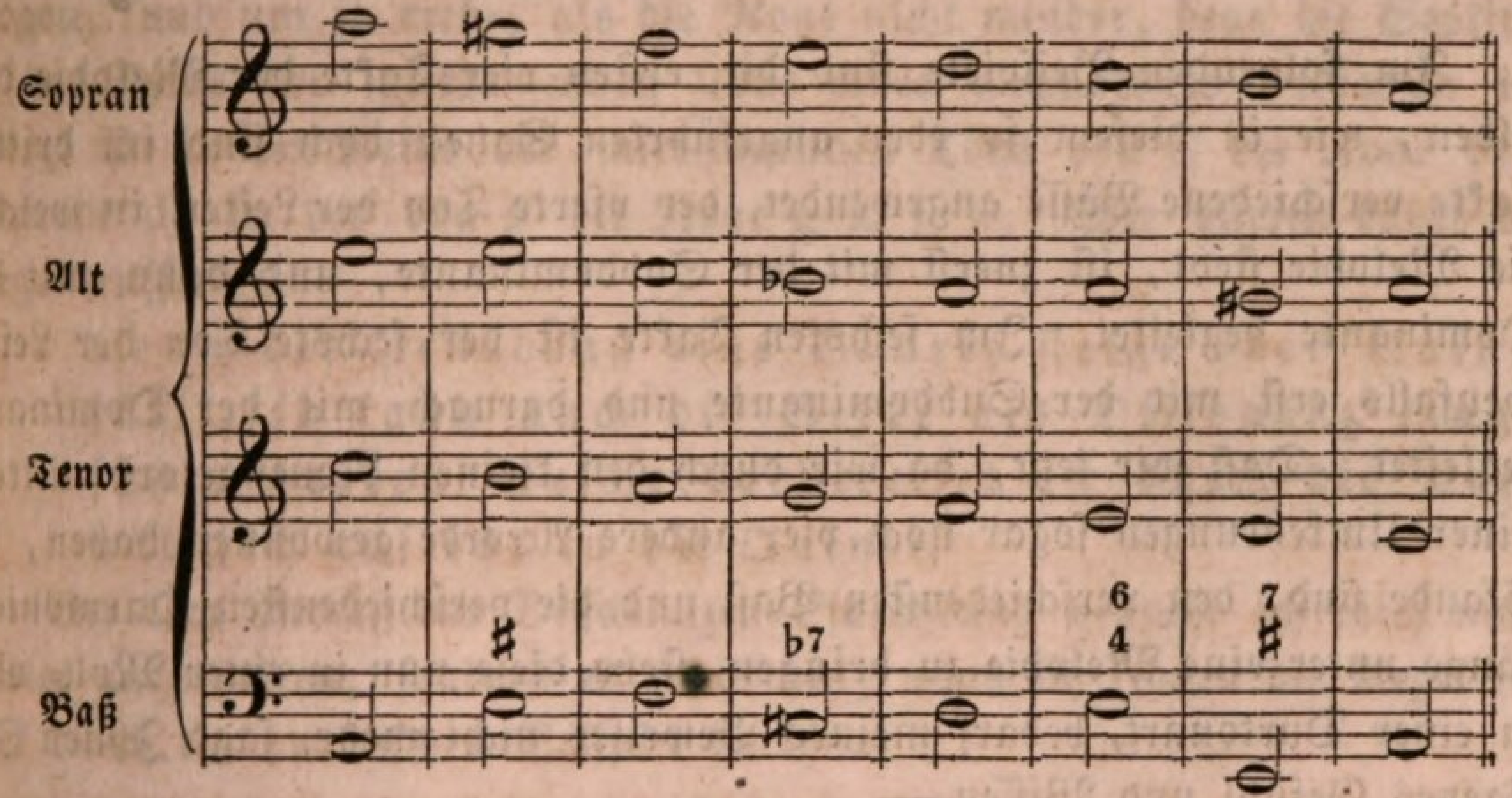
Terz, und vorbereitet in derſelben Stimme durch die Octav. Ueber den dritten Accord brauche ich Ihnen wohl nichts Näheres mitzutheilen: er tritt, nachdem er den vorhergehenden kleinen Nonenaccord aufgelöst hat, wieder in ſeine eigentliche Lage zurück. Der vierte Accord hat zuerſt die Terz zu ſeinem Baſſe genommen und geht dann zu ſeinem Grundbaſſe über, um zu dieſem nicht den Sprung einer Quinte machen zu müſſen. Der fünfte iſt wieder ein kleiner Nonenaccord, da ich, ungeachtet die Quinte in der Melodie eine Stufe ſteigt, hier eine Septime einführte. Das im Baſſe liegende Cis iſt die Terz, und ſomit der Accord, wie er jetzt daſteht, die erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes oder der verminderte Septimenaccord. D im Baſſe iſt die diſſonirende Quarte, welche die Terz vorhält und in der Octav vorbereitet iſt. Mit dem ſechsten Accorde verhält es ſich völlig gleich wie mit dem dritten, und unter dem ſiebenten Accorde iſt die Quinten= und Octavenfolge auf gewöhnliche Weiſe vermieden. Abwärts wollen wir die Leiter in ausgedehnter Harmonie ſetzen:



Den ſechsten Ton der Leiter (f) habe ich, da er um eine Stufe fällt, mit der Dominante begleitet, wodurch dann von ſelbſt der kleine Nonenaccord entſtand, der hier aber in der dritten Umkehrung, mit der Septime im Baſſe, als Terzquartenaccord erſcheint, worauf nothwendig der folgende Molldreiklang als Sextenaccord auftreten mußte. Der fünfte Accord iſt ebenfalls ein Nonenaccord in der erſten Umkehrung, alſo verminderter Septimenaccord; das A, welches vor der Terz Gis im Baſſe erſcheint, iſt diſſonirender Vorhalt; damit dieſe diſſonirende Quarte aber richtig vorbereitet wurde, mußte im vierten Accorde der Baß von der Terz unmittelbar noch einmal zur Octave fortſchreiten. Im ſechsten Takte iſt der Accord der reine Dreiklang von A-Moll; das d in der Melodie iſt die durch die Septime vorbereitete diſſonirende Quarte, welche die Terz aufhält, und die eingeführt werden konnte, weil der Grundbaß eine Quarte ſteigt. Im ſiebenten Takte, wo die Harmonie der gewöhnliche Dominantenaccord mit der Septime von A-Moll iſt, konnte im

Tenor die Quarte als Diſſonanz eingeführt werden, weil dieſelbe hier vorbereitet iſt und ſich auch in die Terz auflöst.

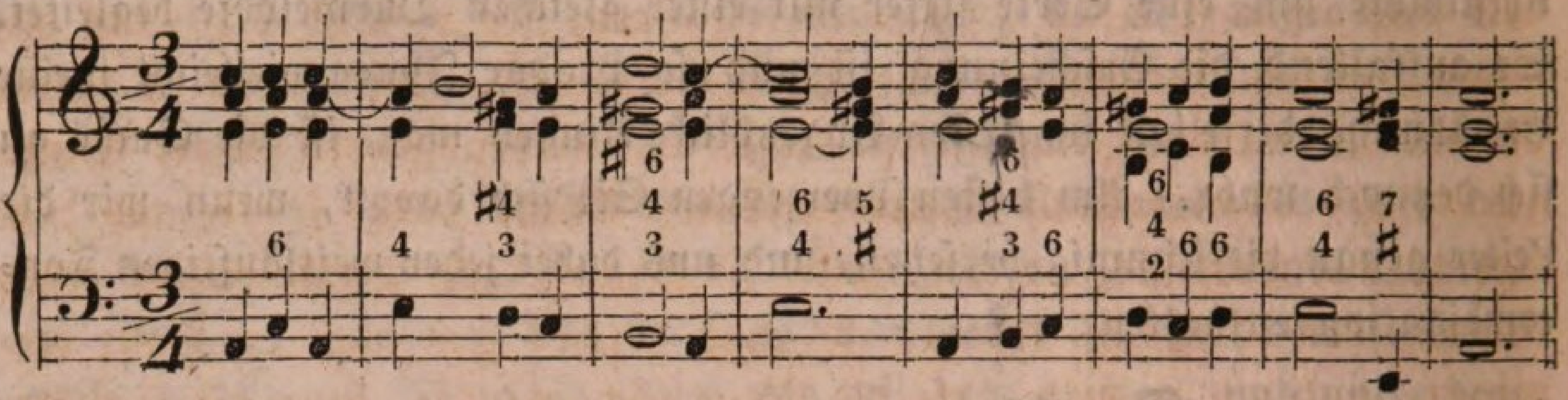
Auf eine in der That höchſt merkwürdige Erſcheinung in der Mollharmonie muß ich Sie aufmerkſam machen: wenn wir eine Mollmelodie harmoniſch begleiten, und thun dies auf die erſte, einfachſte Weiſe, ſo wird, abwärts ſchreitend, die Melodie des Soprans allemal in der Tenorſtimme um eine Sexte tiefer mit einer gleichen Durmelodie begleitet. So auffallend die Erſcheinung iſt und ſo pradox Ihnen vielleicht meine Erwähnung derſelben im erſten Augenblicke klingen mag, iſt die Sache an ſich dennoch wahr. Am beſten überzeugen Sie ſich davon, wenn wir die Leiter genau vierſtimmig herſetzen, und uns dabei jeder weitläuftigen Toncombination enthalten:



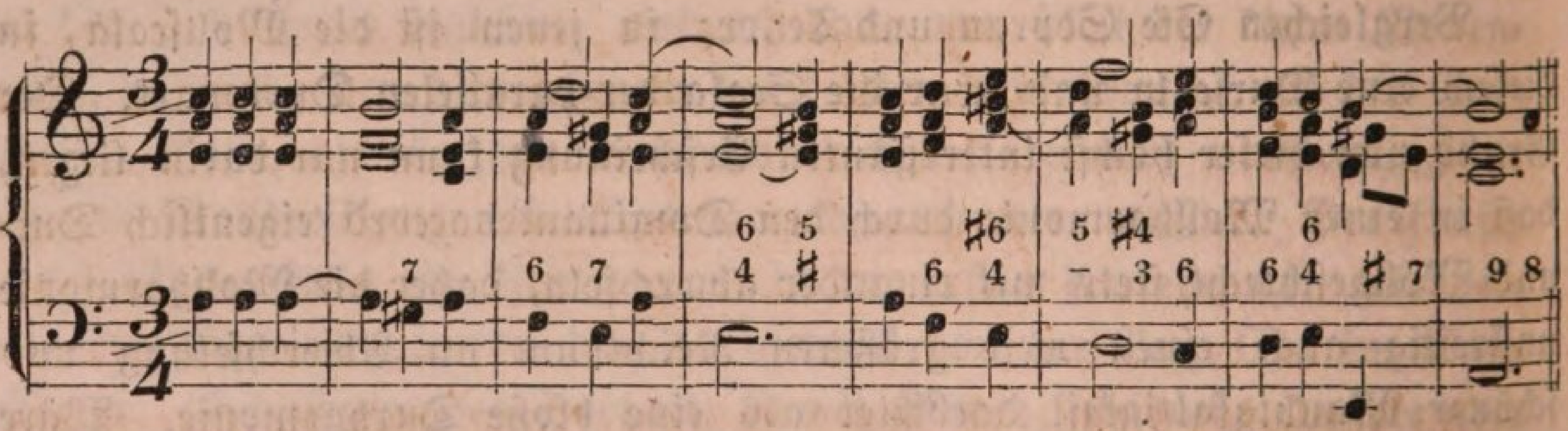
Vergleichen Sie Sopran und Tenor: in jenem iſt die Mollſcala, in dieſem eine Durſcala und zwar die Scala der parallelen Durtonart. Der Grund von dieſer höchſt intereſſanten Erſcheinung kann nur darin liegen, daß in einer Mollharmonie durch den Dominantenaccord eigentlich Dur- und Mollgeſchlecht ſtets mit einander abwechſeln, daher die Mollharmonie unſtreitig auch einen weit größeren Reichthum an Abwechſelung und ſchöner Mannigfaltigkeit darbietet als eine bloße Durharmonie. Wäre es meine Aufgabe, Sie über das Weſen und die Natur der Tonarten für ſich noch beſonders zu unterrichten, ſo wäre jene Erſcheinung ſehr geeignet, auch in der muſikaliſchen Harmonie ſelbſt einen ſehr tief liegenden Grund für den Parallelismus zweier Tonarten von verſchiedenem Geſchlecht aufzuſuchen und aufzufinden; aber alle dieſe und ſolche Dinge gehören in die allgemeine Muſikwiſſenſchaft und gehen nicht uns hier an; indeſſen will ich Sie darauf aufmerkſam gemacht haben, und wenn Sie

Andere einmal lehren wollen, wie es zugeht, daß z. B. A-Moll mit C-Dur, oder D-Moll mit F-Dur ſo innig verwandt iſt ꝛc., ſo denken Sie an den Wink zurück, den ich Ihnen heute in der Beziehung ertheilte.

Arbeiten wir nun noch ein Paar Moll=Melodien harmoniſch aus, und ſuchen darin nicht allein einige Diſſonanzen, ſondern auch den neu=gewonnenen kleinen Nonenaccord mit Geſchick anzuwenden:



Im folgenden Beiſpiele ſind die erſten vier Takte der Melodie dieſelben, wie in dieſem ſo eben angeführten Satze; doch ſind im dritten Takte verſchiedene Bäſſe angewendet, der vierte Ton der Leiter, in welcher die Melodie ſteht, iſt zuerſt mit der Subdominante, und dann mit der Dominante begleitet. Im ſechsten Takte iſt der ſechste Ton der Leiter ebenfalls erſt mit der Subdominante und darnach mit der Dominante begleitet. Daß wir jetzt, da wir durch den kleinen Nonenaccord mittelſt ſeiner Umkehrungen ſogar noch vier andere Accorde gewonnen haben, im Stande ſind, den verſchiedenſten Baß und die verſchiedenſten Harmoniengänge unter eine Melodie zu bringen, ſtehe dieſe nun in einer Moll= oder in einer Durtonart, bedarf meines Beweiſes nicht mehr, ſagt Ihnen Ihr eigenes Gefühl und Wiſſen —



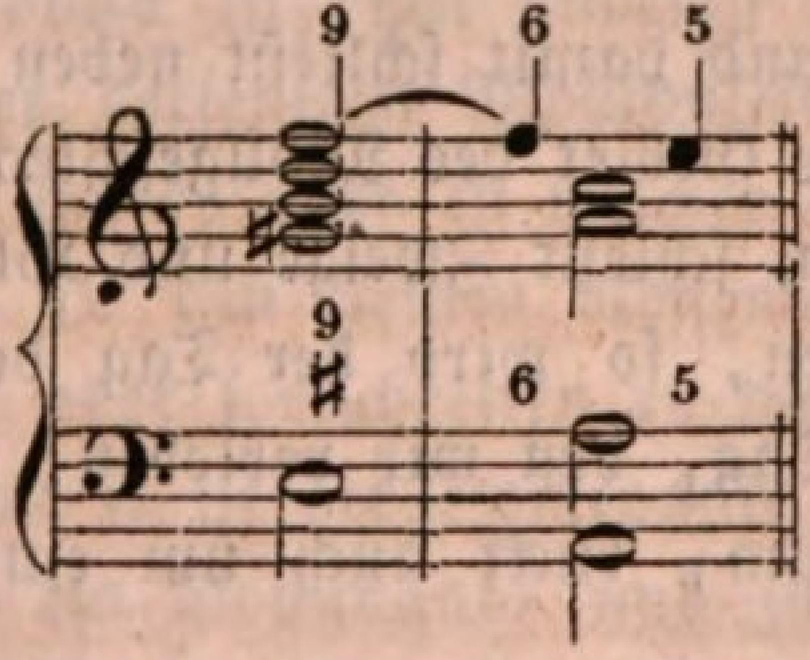
Die letzten vier Accorde enthalten die Cadenz; warum im vorletzten Dominantenaccorde die Terz im Alte die Octav nachſchlägt, iſt Ihnen klar: damit ſie nicht zur Octav des Tonicadreiklangs hinaufzuſchreiten braucht, ſondern zur Quinte werden kann, weil ſchon die Quinte des Dominantenaccordes im Sopran zu ihrer Octav fortſchreitet, und dieſelbe ſogar auch als diſſonirende None vor= oder aufhält. Im fünften Takte iſt der letzte Accord der A-Durdreiklang, und doch ſteht die Melodie in

A Moll? — In dieſem Augenblicke befindet ſich die Melodie in D-Moll, denn es iſt der Dreiklang von D-Moll ſchon vorausgegangen, und folgt auch wieder, und da A die Dominante von D iſt, ſo muß der Accord hier auch ein Duraccord ſeyn. Erinnern Sie nur, was ich Ihnen in voriger Lection bei Harmoniſirung der Molltonleiter hierüber bereits ſagte.

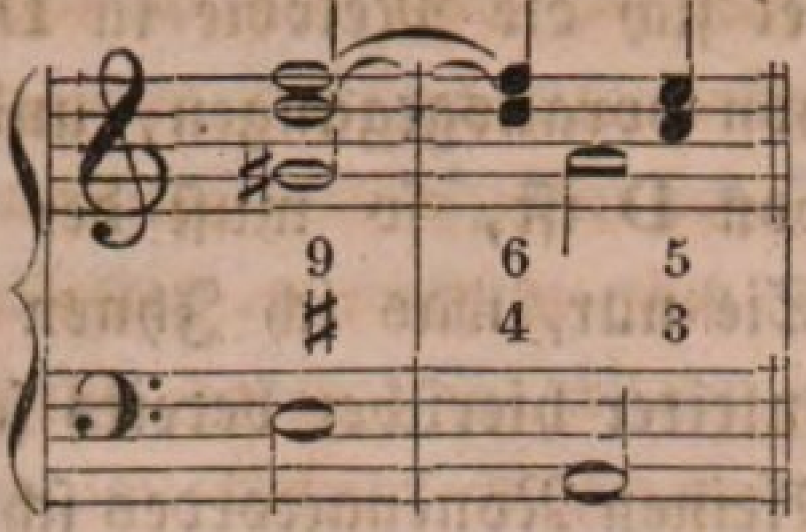
Damit könnte ich die Betrachtung des kleinen Nonenaccordes ſchließen; doch muß ich noch eines Umſtandes erwähnen, der nicht ohne Einfluß auf unſere ferneren Forſchungen und Darſtellungen iſt. Wir haben in dieſem Nonenaccorde einen gleich ſelbſtſtändigen und urſprünglichen Accord kennen gelernt als in dem Hauptſeptimenaccorde, konnte daher früher aus dem Grunde die Septime, obſchon ſelbſt Diſſonanz, zur Vorbereitung eines diſſonirenden Vorhalts dienen, ſo muß ſolches jetzt auch die None vermögen, und um ſo mehr, als die None nicht minder, denn die Septime in der Reihe der mitklingenden Töne eines Grundtones enthalten iſt, wie z. B. in der Reihe der mitklingenden Töne von C die None oder Secunde d, in der von F die None g u. ſ. w. Wir dürfen daher die Regel aufſtellen:

wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder Quinte fällt, ſo kann auch die Sexte als Diſſonanz eingeführt werden, welche vorbereitet iſt durch die None und ſich auflöst in die Quinte.

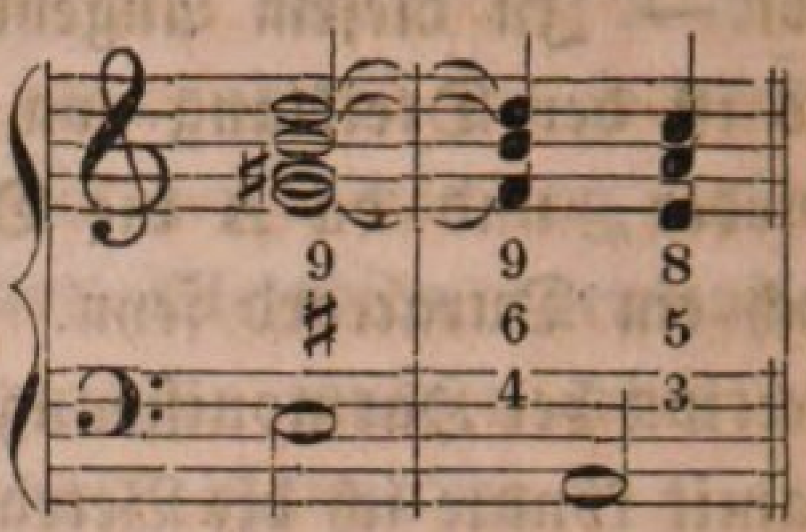
Bei dem Proceß der Diſſonanzen-Einführung brauche ich mich nicht weiter aufzuhalten, ſondern es reicht hin, wenn ich Ihnen die Regel ſofort durch ein praktiſches Beiſpiel darthue:



In demſelben Falle, iſt Ihnen bekannt, kann auch die Quarte als Diſſonanz eingeführt werden, die dann vorbereitet iſt durch die Septime und ſich auflöst in die Terz, und da nun in dem Nonenaccorde auch die Septime enthalten iſt, ſo laſſen ſich beide Diſſonanzen recht wohl mit einander verbinden, wenn anders dem Fluſſe der Stimmen oder überhaupt dem Ausdrucke der Harmonie damit genügt wird. Wir können alſo auch ſetzen:



ja ſogar:



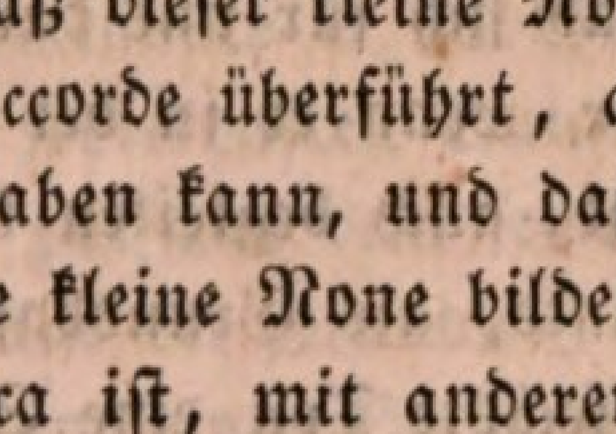
weil ſich, wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder Quinte fällt, auch die None als Diſſonanz einführen läßt, welche vorbereitet iſt in der Quinte und ſich auflöst in die Octav.

So iſt wunderbar reich unſere Harmonie an Mitteln, den Tönen durch allerlei Zuſammenſtellungen und Verbindungen Ausdruck, und immer verſchiedenere Farben und Lichter demſelben zu geben. Welche unendlich große Mannigfaltigkeit hat nicht wieder der eine Accord der kleinen None, mit deſſen Natur und Weſenheit wir uns heute inſonderheit bekannt machten, in das harmoniſche Spiel der Töne gebracht!? — Iſt er auch nur in einer Mollharmonie anwendbar, führt er zu keiner andern als zu dieſer: welch' ſchöne und reiche Abwechſelung offenbart dieſe ſelbſt nicht?! — Außer den Tonverbindungen, welche durch Einführung der Diſſonanzen entſtehen, kannten wir bisher an eigentlichen Accorden nur den Dreiklang und den Hauptſeptimenaccord nebſt ihren Umkehrungen, welche zuſammen ſieben verſchiedene Accorde ausmachten: wie Viel vermochten wir kraft der übrigen Darſtellungsmittel in der Muſik mit ihnen nicht ſchon zu bewerkſtelligen im harmoniſchen Satze! — Jetzt erhalten wir durch den kleinen Nonenaccord und ſeine vier Verſetzungen auf einmal noch fünf neue Accorde, und damit ſchließt neben dem längſt offenen Durgeſchlechte auch das ganze Gebiet des Mollgeſchlechts ſich uns auf. Unſer Baum, den wir pflanzten, ſchießt Zweige und Blätter jetzt aller Größen, und Blüthen aller Farben, ſo wird der Tag der Erndte denn auch ein geſegneter ſeyn. Jeder Tag, den wir verleben, jede Stunde, in welcher wir pflegen unſern Baum, rückt auch um ein Bedeutendes uns ihm näher.

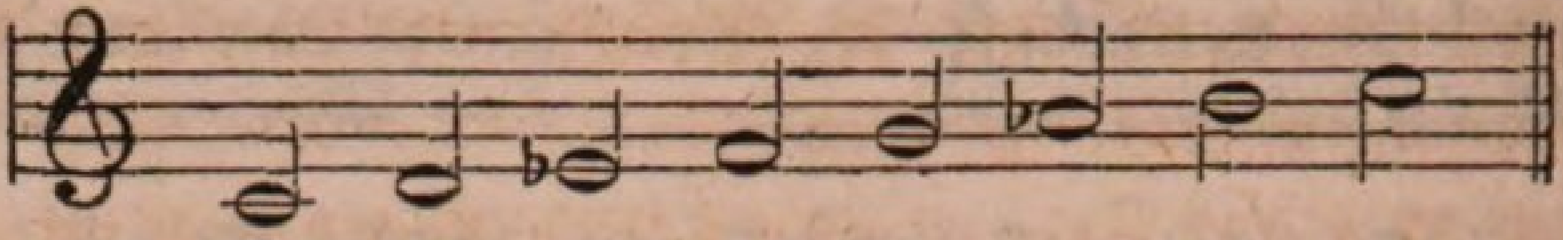
Siebenzehnte Lection.

Von dem Accorde der großen None, oder dem großen Nonenaccorde.

Gegenſtand unſrer Betrachtung in der letztvergangenen Lection war der ſogenannte kleine Nonenaccord. Wir lernten denſelben in ſeiner ganzen inneren und äußeren Weſenheit kennen, d. h. ſein Entſtehen, ſeine Beſtandtheile, wie ſeine Anwendung und Behandlung im harmoniſchen Satze. Eine der vornehmſten und intereſſanteſten Erfahrungen, welche wir dabei machten, war, daß dieſer kleine Nonenaccord als Dominantenaccord nur zu einem Mollaccorde überführt, alſo überhaupt auch nur in einer Mollharmonie ſtatt haben kann, und daß derjenige Ton, welcher in dem Dominantenaccorde die kleine None bildet, ſtets der ſechste Ton aus der Molltonleiter der Tonica iſt, mit anderen Worten: der ſechste Ton in derjenigen Leiter oder derjenigen Molltonleiter iſt, aus welcher die Mollmelodie genommen wurde oder in welcher die Modulation ſich eben befindet. Hatten wir z. B. den kleinen Nonenaccord über G, ſo konnte derſelbe nur überführen oder fortſchreiten zu dem Accorde oder der Harmonie von C-Moll, denn G iſt die Dominante von C, und jeder kleine Nonenaccord iſt zugleich ein Dominant- und zwar Dominantſeptimenaccord, und jeder kleine Nonenaccord ſchreitet nur fort zu einer Mollharmonie, obſchon er ſelbſt die große und nicht die kleine Terz in ſich enthält, alſo:



Das as, welches in dem Accorde über G die kleine None ausmacht (denn as iſt acht und einen halben Ton von G entfernt), iſt nun aber in der Leiter von C-Moll, in welcher hier die Modulation ſich befindet, der ſechste Ton oder die ſechste Stufe:



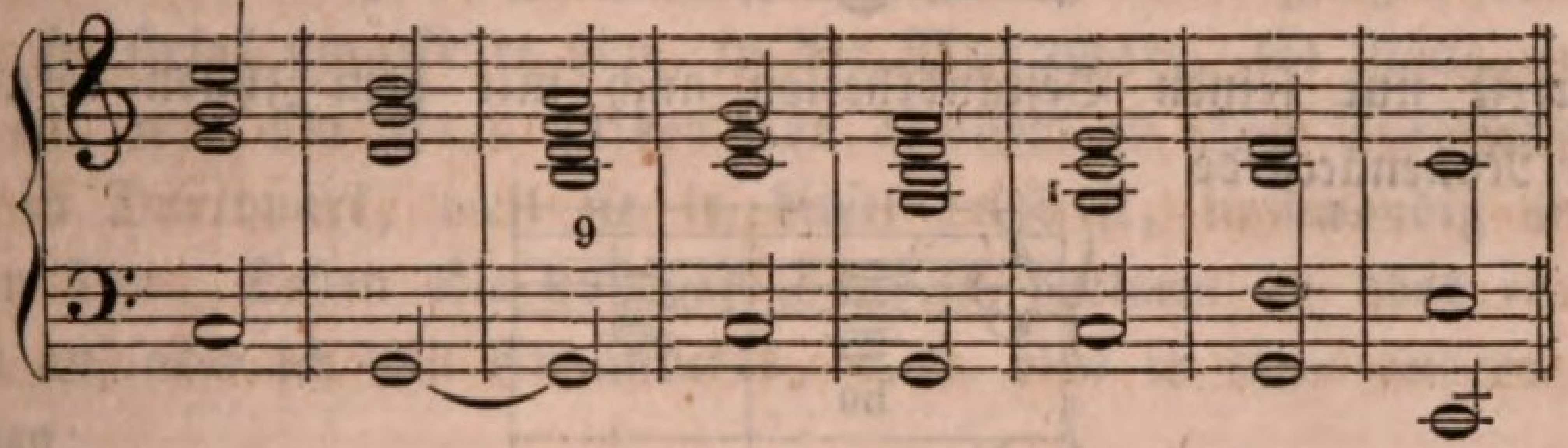
Warum die kleine None des Dominantenaccordes blos die ſechste Stufe der Molltonleiter der Tonica iſt, rührt, wie Ihnen bekannt iſt, daher, weil die Durtonleiter einer angenommenen Tonica niemals denjenigen Ton enthält, der zu der Dominante dieſer Tonica die kleine None ausmachen kann. In der Leiter von C-Dur, wenn wir das eben gewählte Beiſpiel feſthalten, iſt kein as enthalten, wohl aber, wie Sie ſehen, in der Leiter von C-Moll. Darin liegt ja auch der Grund, warum ſich mit Erſcheinen der kleinen None in einem Dominantenaccorde augenblicklich ſchon, ungeachtet der darin zugleich enthaltenen großen Terz, der Charakter des Moll ankündigt, und der Accord ſomit nur in einer Mollharmonie vorkommen, wie zu einer ſolchen Mollharmonie fortſchreiten kann.

Welchen Schluß zogen wir dann aus dieſer ganzen Erſcheinung? oder vielmehr: welche Regel ergab ſich für uns daraus? — daß wir den ſechsten Ton einer Molltonleiter, wenn er in der Melodie, die in jener Leiter ſteht, eine Stufe hinabſteigt, auch begleiten können ſtatt mit der Subdominante mit der Dominante, als Grundbaß nämlich. Warum, wenn dies geſchehen ſoll, jener ſechste Ton eine Stufe hinabſteigen muß, iſt Ihnen bekannt: damit die kleine None, welche dieſer ſechste Ton der Leiter in dem Falle iſt, ſich gehörigermaßen auflöst. Nun ſind aber Dur und Moll, ungeachtet der himmelweiten, ja ſchnurſtracks entgegengeſetzten Verſchiedenheit ihres innern Charakters und Ausdrucks, in harmoniſcher Hinſicht ſo nah mit einander verwandt, ſo eng in einander verwebt, und ſo unzertrennlich und gleichmäßig aus ein und demſelben Principe aller muſikaliſchen Harmonie oder harmoniſchen Toncombination hervorgegangen, daß ein Geſetz, welches in der Mollharmonie gilt, nothwendig auch gelten muß in der Durharmonie, und was uns hinſichtlich der Tonverbindung freiſteht in jener, im Weſentlichen auch freiſtehen muß in dieſer, lediglich mit Ausſchluß des charakteriſtiſchen Merkmals einer Dur- und einer Mollharmonie, oder mit Bezugnahme auf diejenigen Tongrößen (kleine und große Terz), durch welche ſich eben das Moll von dem Dur unterſcheidet. Das habe ich Ihnen ja auch ſchon hinlänglich dargethan

in meinem fünfzehnten Vortrage, wo ich vorzugsweiſe redete von dem Unterſchiede, welcher zwiſchen einer Dur- und einer Mollharmonie herrſcht. Auf den obigen, unſern heutigen Hauptgegenſtand dieſen Satz oder dieſe Erfahrung angewandt alſo: dürfen wir in der Molltonart die ſechste Stufe der Leiter *fallend* mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante begleiten, ſo dürfen wir auch,

> *in der Durtonart, wenn der ſechste Ton der Leiter, in welcher die Melodie ſteht, um eine Stufe fällt, denſelben als Grundbaß begleiten mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante.*

Laſſen Sie uns hiernach ſofort eine abwärts ſchreitende Durtonleiter harmoniſch ausführen:

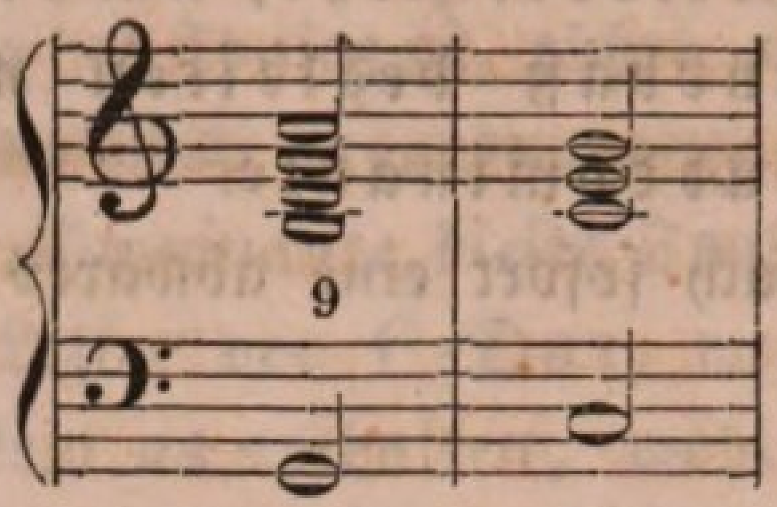


Ich habe alſo den ſechsten Ton der Leiter (a), ſtatt mit der Subdominante F, mit der Dominante G im Baſſe begleitet. Dadurch ſind wir auch der Gefahr einer fehlerhaften Quinten- und Octavenfolge entgangen, welche gewöhnlich zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Tone der Leiter entſteht, denn jetzt fällt der Grundbaß nicht mit der Melodie gleichmäßig, ſondern er bleibt an ſeiner Stelle liegen. Der in der Melodie liegende ſechste Ton der Leiter bildet zu ſeinem Grundbaſſe, der Dominante, die None, und zwar die *große* None, denn a liegt von G, jenes in einer weitern Octav gedacht, um neun *ganze* Töne entfernt. Wenn wir alſo in einer *Moll*tonleiter den ſechsten Ton mit der Dominante als Grundbaß begleiten, ſo entſteht der ſogenannte kleine Nonenaccord, und begleiten wir in der *Dur*tonleiter den ſechsten Ton mit der Dominante als Grundbaß, ſo entſteht

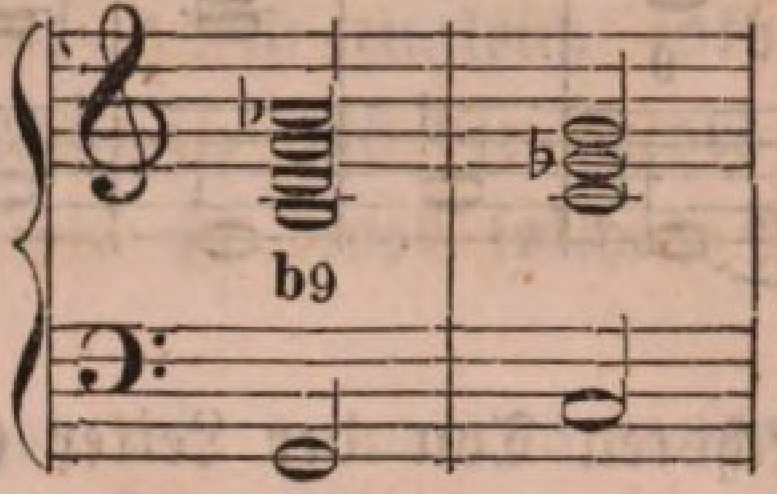
der große Nonenaccord.

Das iſt denn auch der einzige Unterſchied zwiſchen den beiden Accorden; im Uebrigen ſind dieſelben ſich völlig gleich. Es findet keine andere Verſchiedenheit zwiſchen denſelben ſtatt, als welche aus der Verſchiedenheit des Geſchlechts oder der Tonart, denen ein jeder von ihnen angehört, von ſelbſt hervorgeht. Der kleine Nonenaccord gehört der Molltonart an, der große Nonenaccord der Durtonart, und es hat das ſeinen

Grund lediglich wieder darin, daß in der Molltonleiter niemals der Ton vorkommen kann, welcher zu der Dominante die große, und in der Durtonleiter niemals derjenige Ton, welcher zu der Dominante die kleine None bildet. Dieſe, die kleine None, iſt Moll, jene, die große, iſt Dur; im Uebrigen ſind die beiden Accorde, welche durch ihre Theilnahme an der Harmonie entſtehen und welche nach ihnen dann benannt werden, vollkommen übereinſtimmend. Vergleichen Sie nur den obigen großen Nonenaccord

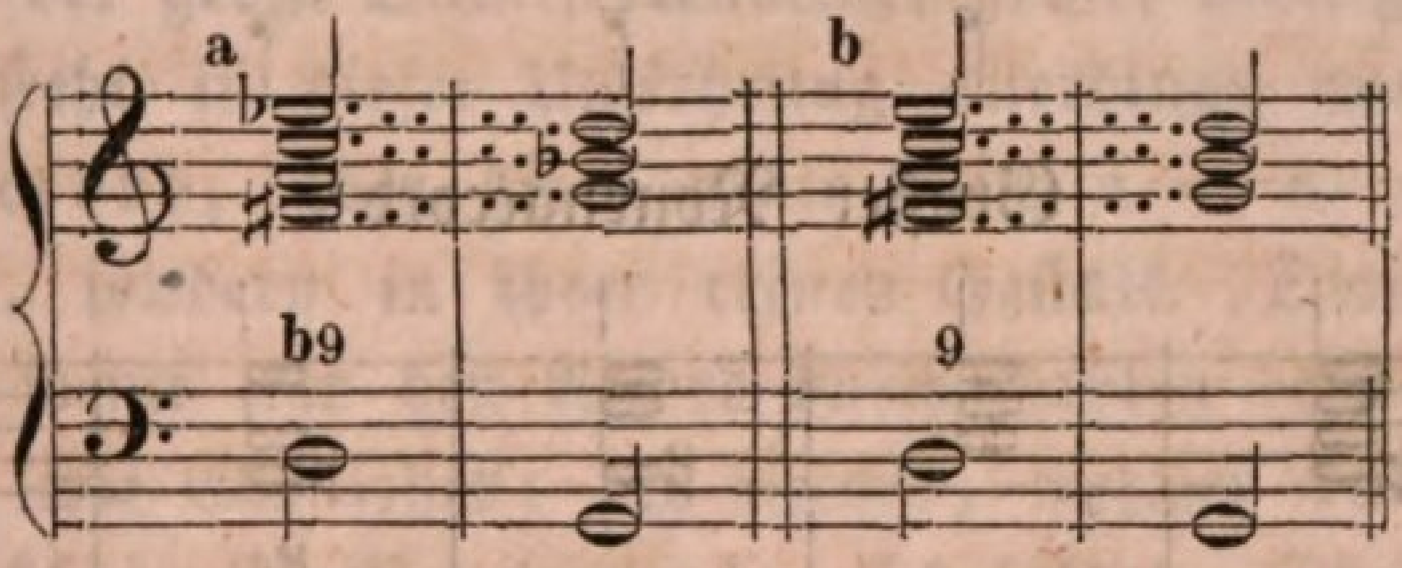


und zuerſt nur ſeinen Beſtandtheilen nach mit dem Ihnen bekannten kleinen Nonenaccorde



Wie dieſer beſteht auch jener, außer der None, aus Terz, Quinte und Septime des Grundbaſſes. Jener iſt wie dieſer in ſeinem erſten urſprünglichen Zuſtande nichts Anderes als ein gewöhnlicher Dominantſeptimenaccord mit zugefügter None, nur daß dieſe dort groß, hier aber klein iſt; und wie im kleinen Nonenaccorde fehlt auch im großen Nonenaccorde die Octav des Grundbaſſes, welche dem Septimenaccorde noch zugehört. Sie wiſſen, aus welchem Grunde: die None, ſey ſie nun groß oder klein, iſt eine Diſſonanz, und löst ſich in die Octav auf, eine Diſſonanz aber darf niemals gleichzeitig mit demjenigen conſonirenden Intervalle in einem Accorde erſcheinen, in welches ſie ſich auflöst; das würde aber z. B. hier in dem großen Nonenaccorde über G wie in dem kleinen der Fall ſeyn, wenn wir die Octav in dem Accorde beibehalten wollten, denn dieſe Octav g iſt hier dasjenige conſonirende Intervall, in welchem ſowohl die große None a als die kleine None as ihre Auflöſung findet, das deshalb aber auch erſt im folgenden Accorde, und zwar hier erſt zur Auflöſung der vorhergehenden Nonen zur Erſcheinung kommen darf, daher herrſcht denn ferner auch in der Fortſchreitung der beiden Accorde oder ihrer einzelnen Intervalle kein anderer Unterſchied, als welcher ſich aus der Verſchiedenheit des Geſchlechts ergiebt. Wie der kleine, ſo iſt

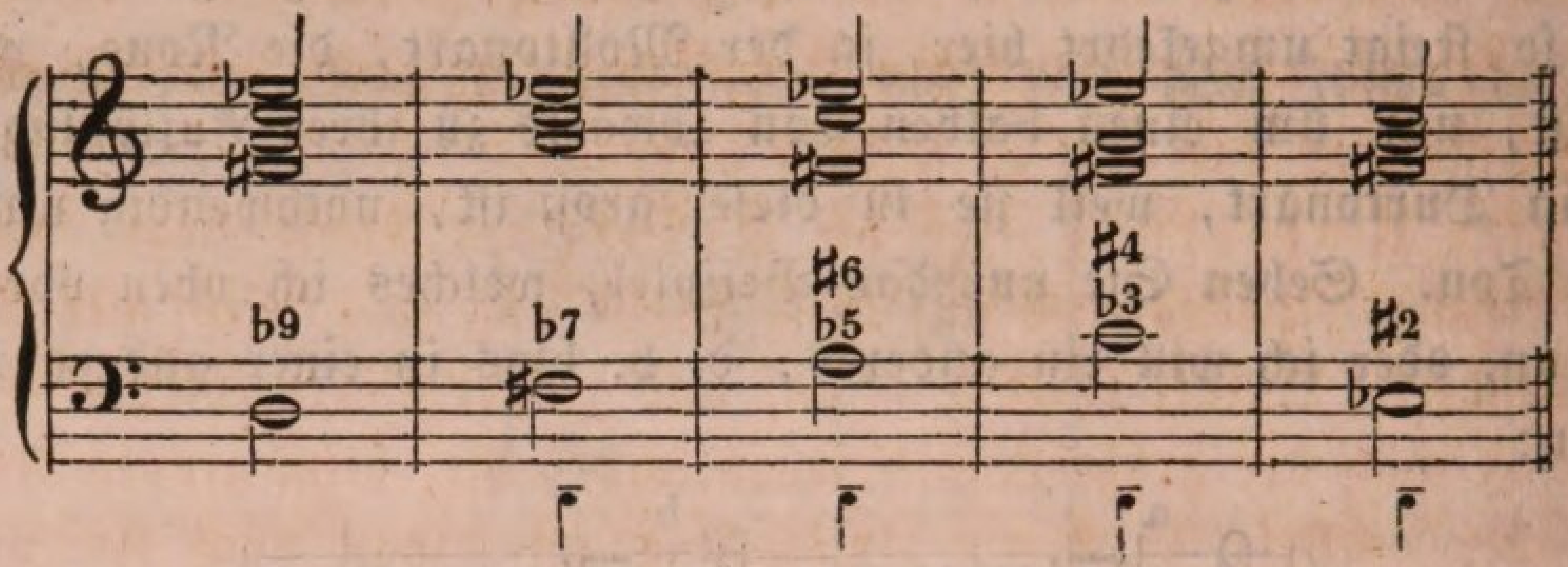
auch der große Nonenaccord an ſich ein Dominantenaccord, ſchließt alle Eigenthümlichkeiten eines ſolchen in ſich, und in dieſem ſind, bei dem Schritt zu dem Accorde über der Tonica, die einzelnen Stimmen oder Intervalle an beſtimmte, aus der Natur der Sache hervorgehende Regeln und Geſetze gebunden; Sie kennen ja jene mancherlei Clauſeln und Tonſchlüſſe; die Terz tritt in jenem Schritte um eine Stufe über ſich in die Octav des Tonicadreiklangs, die Septime fällt zu ihrer Auflöſung eine Stufe, eben ſo die None, und die Quinte kann ſteigen oder fallen, wie es eben gut und geſchickt iſt; wie nun aber, je nachdem die Melodie oder Harmonie ſich in einer Dur- oder Molltonart befindet, die Septime zu ihrer Auflöſung dort, in der Durtonart, wo die große Terz herrſcht, nur um einen halben Ton abſteigt, und hier, in der Molltonart, weil hier die kleine Terz herrſcht, nothwendig um einen ganzen Ton fallen muß, ſo ſteigt umgekehrt hier, in der Molltonart, die None, weil ſie klein iſt, nur um einen halben Ton abwärts zu ihrer Auflöſung, dort aber, in Durtonart, weil ſie in dieſer groß iſt, nothwendig um einen ganzen Ton. Sehen Sie nur das Beiſpiel, welches ich oben vorſchrieb, genau an, oder ich will ein anderes, d. h. blos in einer andern Tonart herſetzen:



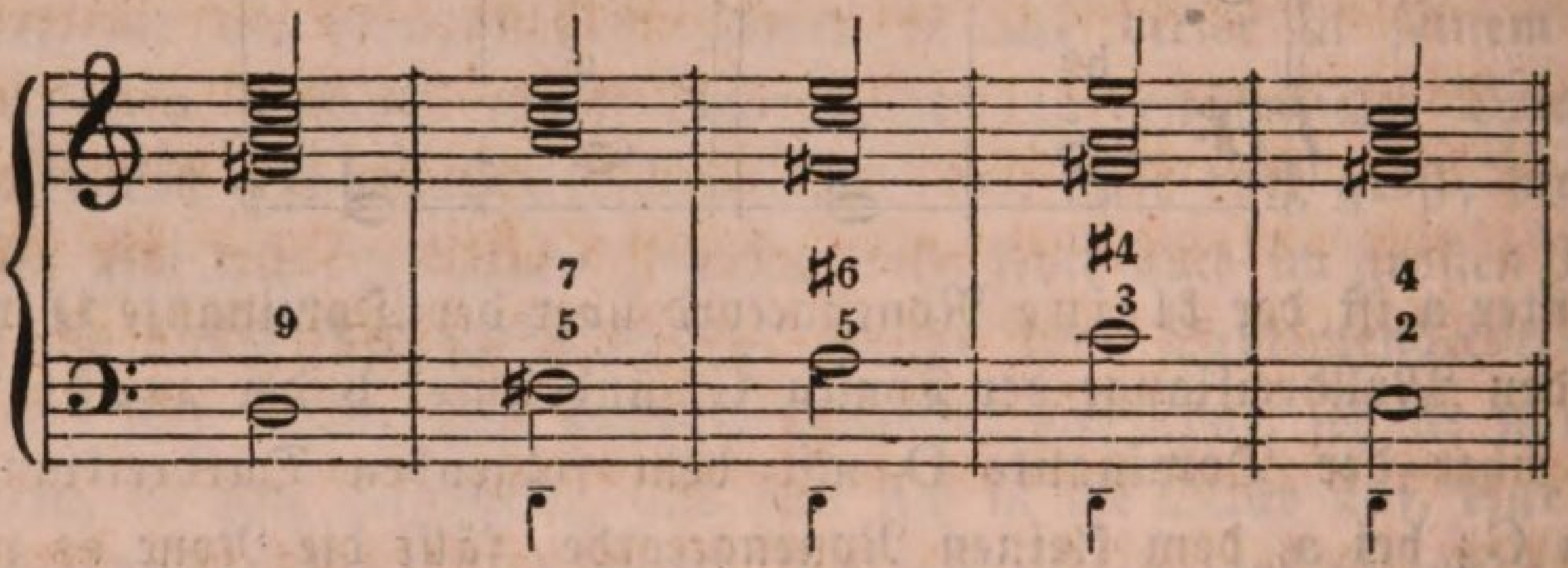
Unter a iſt der kleine Nonenaccord über der Dominante D mit dem folgenden Molldreiklange der Tonica G, und unter b der große Nonenaccord über der Dominante D mit dem folgenden Durdreiklange der Tonica G; bei a, dem kleinen Nonenaccorde, fällt die None es nur um einen halben Ton und löst ſich in der Quinte d des folgenden Dreiklangs auf, die Septime c aber fällt um einen ganzen Ton, weil ſie, um ſich aufzulöſen, zur Terz des folgenden Dreiklangs hinabſteigen, und dieſe Terz hier nothwendig klein ſeyn muß, da der kleine Nonenaccord ſtets zu einem Molldreiklange fortſchreitet; bei b, dem großen Nonenaccorde aber, wo alle Harmonie Dur iſt, fällt umgekehrt die None e um einen ganzen Ton zu d des folgenden Dreiklangs, und die Septime c blos um einen halben Ton zur Terz h des folgenden Dreiklangs; die Terz fis bleibt in beiden Accorden ſich gleich, d. h. ſie tritt beidemale um einen halben Ton über ſich zur Octav des folgenden Tonicadreiklangs.

Noch am meiſten bemerkbar macht ſich der bloße Geſchlechtsunterſchied, der zwiſchen dem großen und kleinen Nonenaccorde herrſcht, in ſeiner äußeren Geſtaltung bei den Umkehrungen. Wie der kleine Nonenaccord beſteht, wie Sie ſehen, auch der große Nonenaccord außer ſeinem Grundbaſſe urſprünglich aus vier verſchiedenen Intervallen: Terz, Quinte, Septime und None, und wir können daher denſelben auch eben ſo oft umkehren, je nachdem wir entweder das eine oder das andere Intervall, die Terz, die Quinte, die Septime oder die None in den Baß nehmen. Ich will, um Ihnen ein deutliches Bild von der Sache zu geben, die Umkehrungen beider Nonenaccorde über einander herſetzen, ehe ich in meiner weiteren Erklärung fortfahre:

Kleiner Nonenaccord:



Großer Nonenaccord:



Vergleichen Sie jetzt die in dem unteren Linienſyſteme enthaltenen Umkehrungen des großen Nonenaccordes mit denen des kleinen, welche in dem oberen Linienſyſteme verzeichnet ſind. Wir wollen jede Umkehrung einzeln in Betrachtung ziehen.

Erſte Umkehrung, bei welcher die Terz im Baſſe liegt. Der kleine Nonenaccord wird durch dieſe zum ſogenannten verminderten Septimenaccorde, wie Ihnen bekannt iſt und wie Sie eben auch aus der Bezifferung erſehen; der große Nonenaccord aber wird zwar auch zu einem Septimenaccorde, aber zu keinem verminderten, ſondern zu dem mit der kleinen Terz (hier fis — a), und mit der vermindér-

ten Quinte (hier fis — c). Die Septime (hier fis — e) iſt die gewöhnliche Hauptſeptime; aber wie himmelweit dieſer Septimenaccord, der durch dieſe erſte Umkehrung des großen Nonenaccordes entſteht, von jenem eigentlichen Hauptſeptimenaccorde verſchieden iſt, leuchtet Ihnen ein. Der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord, wie auch der große Nonenaccord über ſeinem Grundbaſſe einer iſt, ſo bald wir die None daraus weglaſſen, beſteht aus großer Terz, reiner Quinte (welche hier hätte fis — cis ſeyn müſſen) und kleiner oder Haupt-Septime; dieſer durch die erſte Umkehrung des großen Nonenaccordes entſtandene Septimenaccord aber enthält kleine Terz und verminderte Quinte. Es iſt demnach ganz ohnmöglich, beide Accorde, wie dieſe wieder und den ſogenannten verminderten Septimenaccord mit einander zu verwechſeln; und dieſer Septimenaccord wird daher auch in der Bezifferung gemeiniglich mit $\begin{smallmatrix}7\\5\end{smallmatrix}$ bezeichnet, während den gewöhnlichen Hauptſeptimenaccord, wie Sie wiſſen, in der Bezifferung nur eine einfache 7 andeutet.

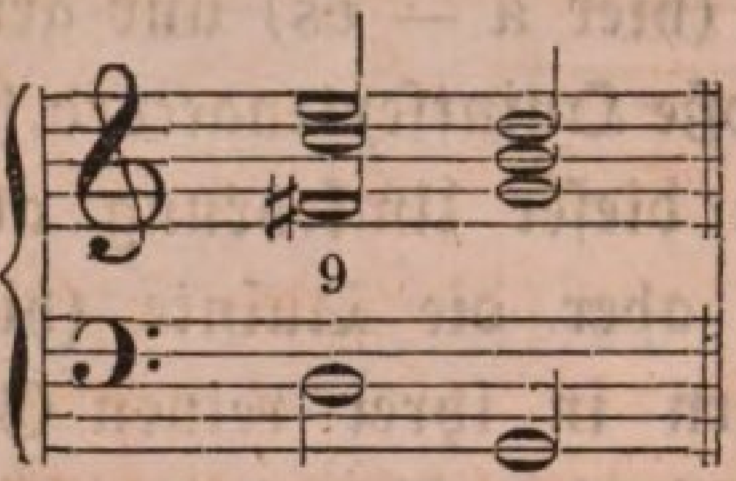
Zweite Umkehrung, wo die Quinte im Baſſe liegt. Kehren wir den kleinen Nonenaccord auf dieſe Weiſe um, ſo entſteht der Accord mit verminderter Quinte (hier a — es) und großer Sexte (hier a — fis), der kurzweg auch der große Quintſextenaccord heißt; beim großen Nonenaccorde aber entſteht in dieſer Umkehrung allerdings auch ein großer Quintſextenaccord, aber die Quinte (hier a — e) erſcheint nicht vermindert mehr, ſondern in ihrer reinen Geſtalt. Dieſer Unterſchied ſpricht ſich auch, wenn wir den Accord durch Zahlen bezeichnen, in der Bezifferung aus, wie Sie ſehen: der Accord, welcher durch die zweite Umkehrung des kleinen Nonenaccordes ſich bildet, führt die Bezifferung $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ \flat 5\end{smallmatrix}$, der durch die zweite Umkehrung des großen Nonenaccordes aber entſtehende Accord wird durch $\begin{smallmatrix}\sharp 6\\ 5\end{smallmatrix}$ bezeichnet.

Dritte Umkehrung, bei welcher die Septime aus der Harmonie des Accordes zum Baſſe gewählt iſt. Durch dieſe erlangen wir beim kleinen Nonenaccorde den Terzquartenaccord, dem Namen nach denſelben Accord auch beim großen Nonenaccorde, wie Sie aus obigem Schema erſehen; allein der Terzquartenaccord, welcher durch die dritte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes entſteht, enthält die kleine Terz (hier c — es), derjenige, welcher durch die dritte Umkehrung des großen Nonenaccords entſteht, die große Terz (hier c — e). Die große Quarte (hier c — fis) bleibt ſich in beiden Fällen gleich.

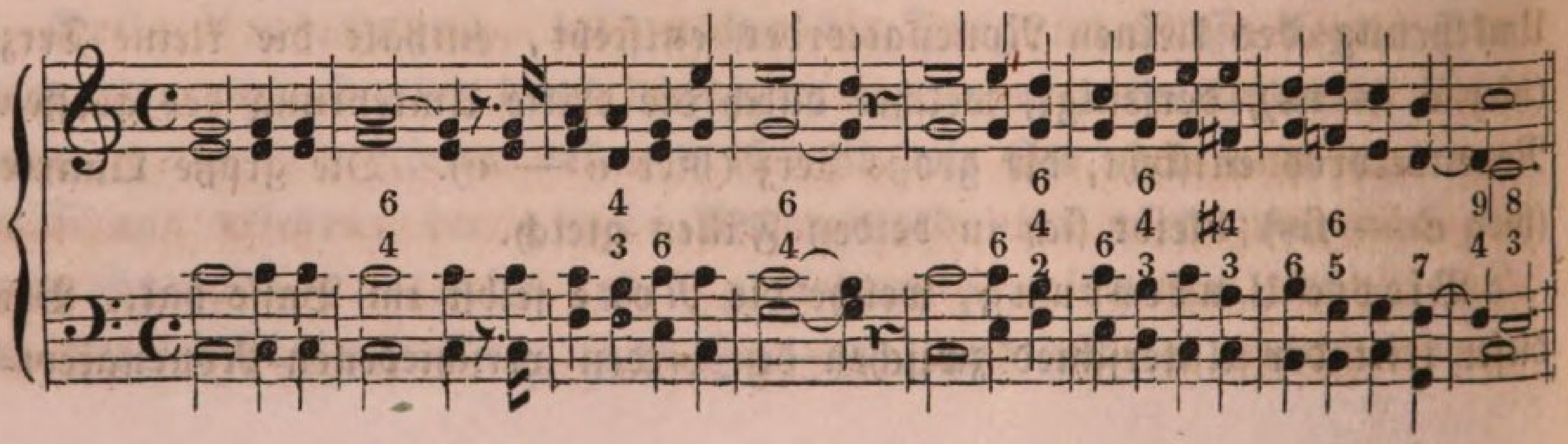
Vierte Umkehrung, welche die None ſelbſt im Baſſe hat. Bei dieſer tritt der Unterſchied zwiſchen den beiden verſchiedenen Nonenaccor-

den am auffallendſten hervor. Der kleine Nonenaccord wird durch dieſe Umkehrung zum *übermäßigen* Secundenaccorde, der große Nonenaccord aber nur zum gewöhnlichen oder reinen Secundenaccorde. In dem aufgeſtellten Beiſpiele iſt es — fis beim kleinen Nonenaccorde eine übermäßige Secunde, denn das Intervall iſt zwei und einen halben Ton groß: im großen Nonenaccorde aber iſt e — f enthalten, und dies Intervall iſt nur zwei ganze Töne groß, alſo eine einfache große Secunde.

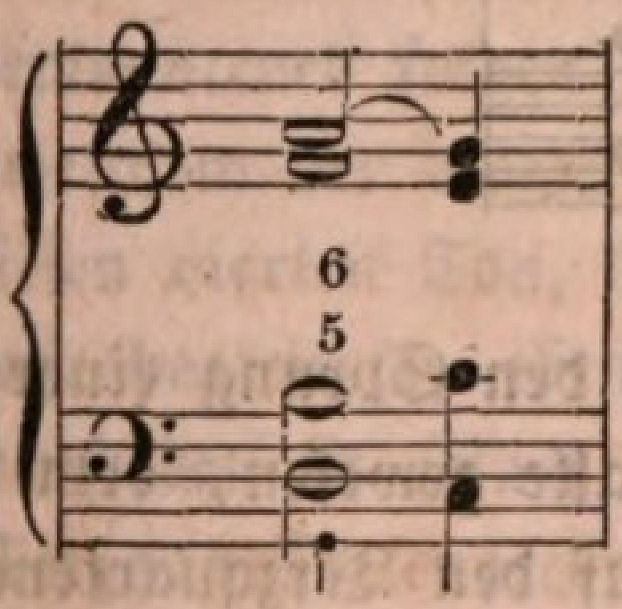
Hinſichtlich des ſtreng *vierſtimmigen* Satzes iſt gar nichts Beſonderes zu bemerken über den Unterſchied zwiſchen dem *kleinen* und *großen* Nonenaccorde. Kommt der Accord, d. h. der große Nonenaccord, in einer Umkehrung vor, ſo iſt er an ſich ſchon ſtreng vierſtimmig, da bekanntlich die Octave nicht in demſelben vorkommen kann und darf; tritt er mit ſeinem Grundbaſſe auf, ſo muß, wie im kleinen Nonenaccorde, jedesmal die Quinte ausgeſchieden werden, um blos vier Stimmen zu behalten, da die Terz, die Septime und die None weſentliche Intervalle in demſelben ſind, die ohne große Noth nicht fehlen dürfen. Der ſtreng vierſtimmige Satz des großen Nonenaccordes über ſeinem Grundbaſſe iſt alſo:



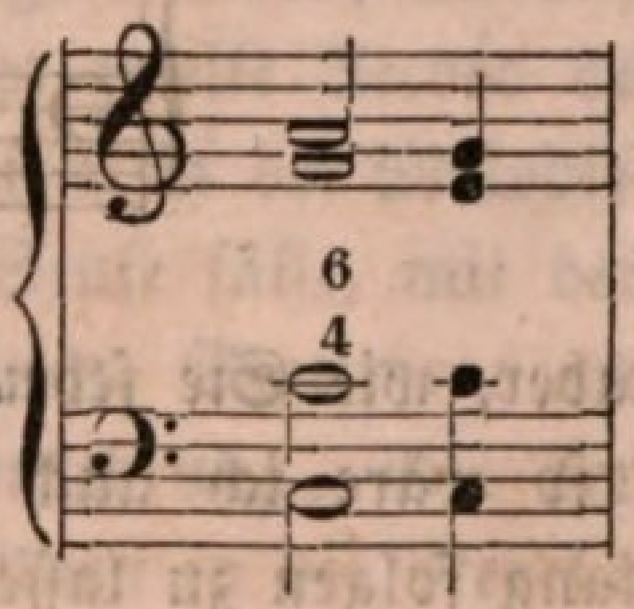
und die einzelnen Stimmen ſchreiten auch nach der Natur des Dominantenaccordes ganz richtig fort: None und Septime löſen ſich um eine Stufe abwärts auf, erſtere in dieſem Beiſpiele im Sopran, letztere im Alt, und die Terz, hier im Tenor, tritt um eine Stufe über ſich in die Octave des folgenden Tonicadreiklangs. Führen wir daher ſofort ein Beiſpiel mit freier Melodie an, in welchem dieſer große Nonenaccord ſeine Anwendung findet, und, zum vollſtändigen Beleg des bisher darüber Geſagten, zwar in ſtreng vierſtimmigem Satze. Daß ich daſſelbe förmlich in Patitur ausſetze, wird nicht nöthig ſeyn; zwei Linienſyſteme reichen auch ſchon hin, die Vierſtimmigkeit zu erkennen:



Es wird gut ſeyn, wenn wir das Beiſpiel von Takt zu Takt ſorgfältig prüfen und durchgehen. Im erſten Takte kommt keine andere als die reine Harmonie von C-Dur vor, und der Dreiklang ſteht in ſeiner natürlichſten Geſtalt da, in enger Harmonie. Der erſte Accord des zweiten Taktes iſt urſprünglich der Dreiklang von F, denn F iſt Grundbaß, da der ſechste Ton der Leiter von C, in welcher die Melodie ſteht, alſo a, in der Melodie liegt, und ſolcher mit der Subdominante begleitet wird; ich habe den Dreiklang aber in der zweiten Umkehrung gebraucht, und ſomit ſeine Quinte zum Baſſe genommen, weil nunmehr die einzelnen Stimmen eine gefälligere Fortſchreitung und keine Sprünge machen, namentlich der Baß. Dadurch entſtand der Quartſextenaccord. Ich hätte jenen ſechsten Ton der Leiter (a) aber auch mit der Dominante G ſtatt mit der Subdominante F als Grundbaß begleiten können, da er eine Stufe hinabſteigt, oder mit anderen Worten: der fünfte Ton der Leiter in der Melodie darauf folgt, und alsdann wäre der große Nonenaccord entſtanden, den ich am ſchicklichſten für die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen in der zweiten Umkehrung, mit der Quinte im Baſſe, alſo dergeſtalt:

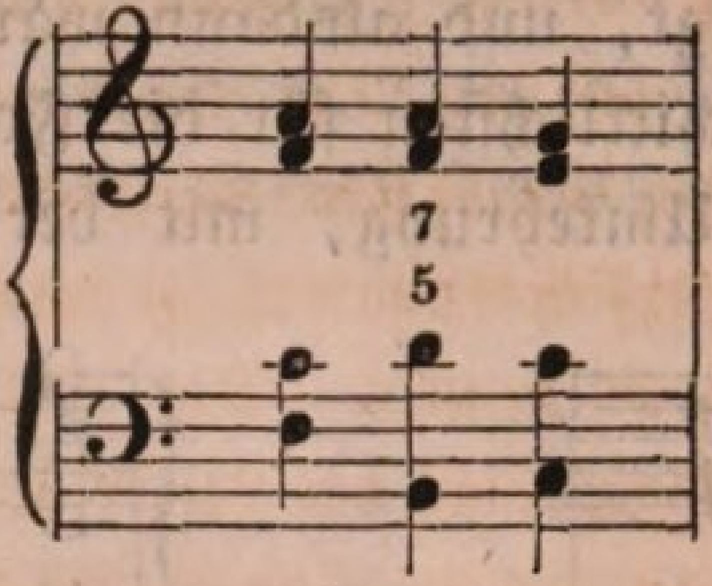


ſtatt

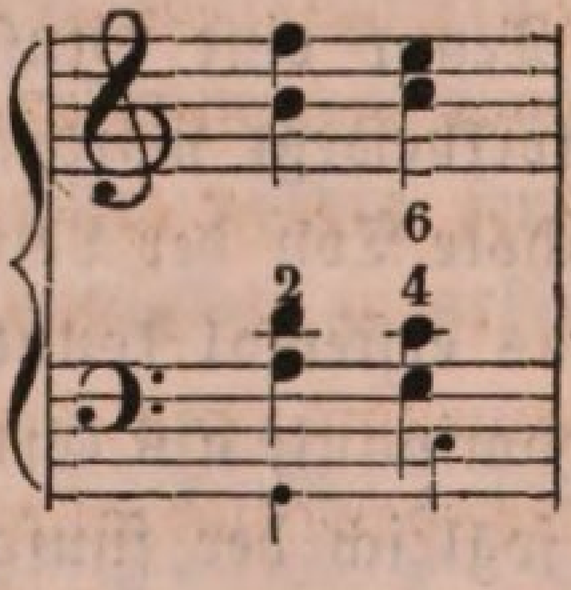


geſetzt haben würde, wodurch, wie Sie ſehen, jener Quintſextenaccord mit reiner Quinte aber großer Sexte ſich gebildet hätte, und die Auflöſung der urſprünglichen Septime und None (f und a), in dem Falle der zweiten Umkehrung des Accordes aber Terz und Quinte, wäre eben ſo richtig gefolgt (im Sopran und Alt), als die urſprüngliche Terz, jetzt große Sexte (h), wie ſie ſoll, im Tenor eine Stufe aufwärts zur Octav des folgenden Tonicadreiklangs fortbewegt worden ſey. Im dritten Takte folgt ſogleich zweimal der ſechste Ton der Leiter, aus welcher die Melodie gebildet iſt, auf einander; das erſtemal konnte ich nicht anders, als ihn wie gewöhnlich mit der Subdominante als Grundbaß begleiten, bei ſeinem zweiten Erſcheinen aber, wo ſogleich der fünfte Ton der Leiter (g) darauf folgt, der ſechste Ton alſo, um mich des gewöhnlichen Sprachgebrauchs zu bedienen, eine Stufe fällt, konnte ich ihn nicht allein, ſondern mußte ihn gleichſam zur Abwechſelung auch mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante als Grundbaß begleiten, und den großen Nonen-

accord, welcher dadurch natürlicherweiſe entſtand, benutzte ich, damit der Baß und die übrigen Stimmen keine zu großen Sprünge machen, ſondern mehr melodiös fortſchreiten, am ſchicklichſten in der dritten Umkehrung, bei welcher die Septime in den Baß zu ſtehen kommt, und wo der eigentliche Nonenaccord alſo zum ſogenannten Terzquartenaccorde wird. Auf dieſen Terzquartenaccord muß aber, eben weil bei ihm die Septime im Baſſe liegt, die ſich bekanntlich nie anders als um eine Stufe abwärts auflöst, jedesmal der Sextenaccord, d. h. der nächſte Tonicadreiklang in ſeiner erſten Umkehrung mit der Terz im Baſſe folgen, wie es denn auch hier der Fall iſt. Hätte ich den Nonenaccord in der zweiten Umkehrung, als Quintſextenaccord, gebraucht, wo alsdann aber der Baß von F nach D den Sprung einer Terz hätte machen müſſen, oder hätte ich ihn in der erſten Umkehrung, mit der Terz im Baſſe, als Septimenaccord mit verminderter Quinte, gebraucht:



wo alsdann aber, wie Sie ſehen, der Baß den Sprung einer Quinte gemacht hätte, ſo wäre ich auch in dem Falle geweſen, dem Accorde den reinen Dreiklang folgen zu laſſen; aber auf den Terzquartenaccord muß, um der Septime im Baſſe willen, jedesmal der Septimenaccord, wie auf den Secundenaccord oder die vierte Umkehrung des Nonenaccordes, wo die None im Baſſe liegt, damit dieſe ſich gehörigermaßen auflöst, der Quartſextenaccord oder der Dreiklang in ſeiner zweiten Umkehrung, mit der Quinte im Baſſe, folgen:

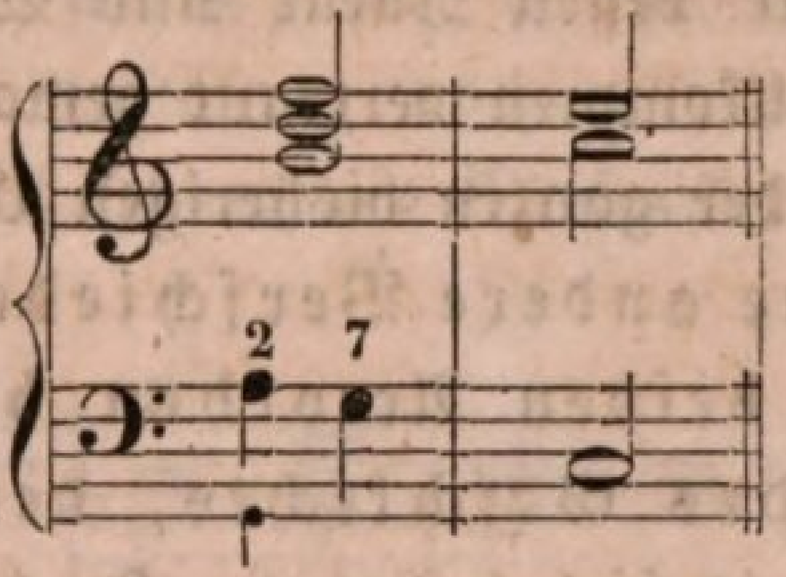


Dieſe Umkehrung konnte ich nun aber in obigem Beiſpiel unmöglich anwenden, da dort die urſprüngliche None in der Melodie liegt, und ſonach unter keiner Bedingung noch in den Baß kommen konnte, denn welches Intervall bei der Umkehrung eines Accordes aus der Harmonie in den

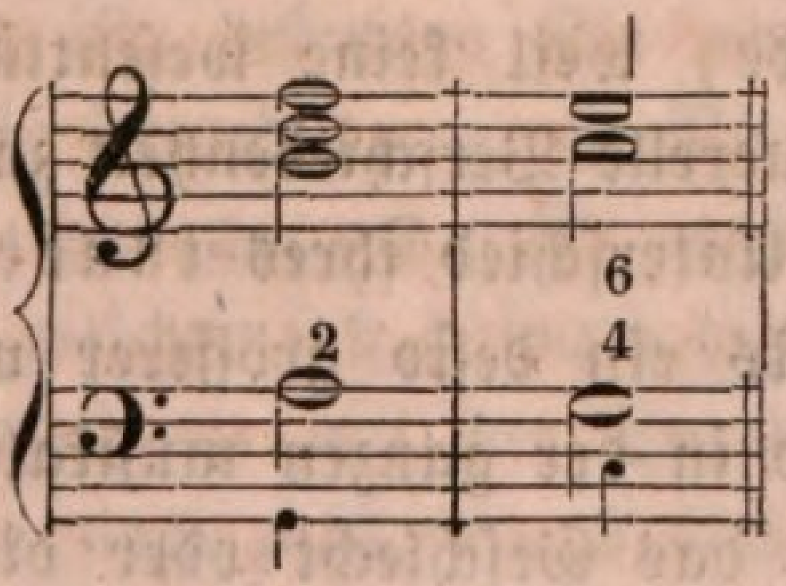
Baß genommen wird, muß nothwendigerweiſe nun auch dort, in der Harmonie, fehlen. Der letzte Accord im dritten Takte des Beiſpiels ſteht, um der beſſeren Stimmbewegung, und auch des ſtärkeren Effekts willen, in weiter Harmonie, indem ich den Alt (c) um eine Octav tiefer legte, und ſo zum Tenor werden ließ, während der Tenor nun die Stelle des Alts einnahm. Daſſelbe iſt der Fall beim erſten Accorde des vierten Taktes, welcher ebenfalls auch der reine Dreiklang von C iſt, nur daß ich denſelben in der zweiten Umkehrung mit der Quinte im Baſſe, alſo als Quartſextenaccord benützte. Auch der folgende Dreiklang von G, und alle weiteren Accorde bis zum Schluſſe des Beiſpiels ſtehen in weiter Harmonie. Sie kennen dieſe zu gut, als daß ich außer dieſer blos beiläufigen Andeutung mich in der Beziehung noch in eine weitläuftige Erklärung der Accorde, ſelbſt wenn auch nur zur Repetition vergangener Lehren, einzulaſſen hätte. Der letzte Accord des fünften Taktes, bei welchem der zweite Ton der Leiter, welcher mit der Dominante als Grundbaß begleitet werden muß, in der Melodie liegt, geſtaltete ſich zu einem Septimenaccorde, den ich in der dritten Umkehrung, mit der Septime im Baſſe, alſo als Secundquartſextenaccord gebrauchte, worauf natürlicherweiſe der Sextenaccord folgen mußte. Der zweite Accord des ſechsten Taktes, bei welchem der vierte Ton der Leiter in der Melodie liegt, ward, indem ich dieſen vierten Ton, da er eine Stufe fällt, mit der Dominante als Grundbaß begleitete, ebenfalls zu einem Septimenaccorde, und ich gebrauchte denſelben in ſeiner zweiten Umkehrung, mit der Quinte im Baſſe, als Terzquartſextenaccord. Sie kennen ja die Regeln der Umkehrung ſchon aus unſerer zehnten und zwölften Lection her. Welcher unter den noch übrigen Accorden Ihnen vielleicht einige Bedenklichkeit macht, iſt der letzte in dieſem ſechsten Takte. Der Bezifferung nach iſt er ein Nonenaccord, aber wie komme ich hier, wo der dritte Ton der Leiter, in deren Tonart das ganze Beiſpiel ſteht, in der Melodie liegt, zu einem Nonenaccorde? — Mein Wunſch und meine Abſicht war, hier den Dominantenaccord von dem nothwendig folgenden G-Dur-Dreiklange anzubringen, und ſomit förmlich zu dieſem G-Dur zu moduliren, was bekanntlich nur geſchehen kann, indem dem Accorde, zu welchem man moduliren will, der Dominantenaccord mit der Septime unmittelbar vorausgeſchickt wird. Ich konnte das nun nicht anders, als wenn ich das e in der Melodie mit der Dominante von G, alſo mit D als Grundbaß begleitete; zu dieſem D bildet e die große None, alſo entſtand der große Nonenaccord, und indem wir gleichſam dachten, ich befinde mich ſchon in der Tonart, zu welcher ich erſt moduliren wollte, alſo in G-Dur,

durfte ich auch dieſen großen Nonenaccord hier anbringen, weil e in der Leiter von G der ſechste Ton iſt, und hier d auf e folgt, alſo dieſer ſechste Ton eine Stufe fällt. Den Nonenaccord ſelbſt kehrte ich dann dergeſtalt um, daß die Septime in den Baß zu liegen kam, und ſo entſtand hier nicht allein der Terzquartenaccord, ſondern mußte auch der folgende G-Dur-Dreiklang in ſeiner erſten Umkehrung, alſo als Sextenaccord erſcheinen. Die None (jetzt Terz), welche in der Melodie liegt, löst ſich ganz richtig abwärts auf, die Terz im Alte (jetzt Quarte) ſteigt aber daſelbſt in die Octav hinauf, und die Septime im Baß fällt eine Stufe; ſo iſt auch die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen vollkommen richtig. Dieſer Fall, meine Herren! mag Ihnen verrathen, daß wir nicht mehr weit von dem Punkte entfernt ſind, wo wir lernen, auch in der Harmoniſirung irgend einer Melodie uns der Kunſt der Modulation zu bedienen, mit anderen Worten: uns auch anderer Tonarten als derjenigen in dem Falle zu bedienen, in welcher die Melodie urſprünglich ſteht, kurz auszuweichen aus einer Tonart in die andere in einem Tonſtücke, das wir ſetzen, oder unter einer Melodie, die wir mit einer Harmonie begleiten wollen, und ſo auch jenen unendlichen Reiz durch verſchiedene Tonfarben in den Satz zu bringen, nach welchem Sie ſich unzweifelhaft, daß Sie ſeiner mächtig ſeyn möchten, ſchon längſt geſehnt haben. Nur Geduld, meine Herren! — wir kommen mit jeder Stunde weiter, bis endlich alles Ziel erreicht iſt; zu Viel auf einmal, wiſſen Sie ſelbſt, bringt nur Verwirrung ins Werk, und was jenen Punkt betrifft, die Anwendung der Modulation in einem Tonſtücke, ſo wird uns zu deren Erforſchung gleich in nächſter Lection Gelegenheit. Für heute beſchäftigt uns der Accord der großen None hinreichend. In dem letzten Takte des obigen Beiſpiels ſind die Quarte und None als diſſonirende Vorhalte eingeführt, weil der Grundbaß eine Quarte ſteigt, und ſie ſind ganz richtig vorbereitet in der Septime und Quinte, wie ſie ſich ganz richtig auflöſen in die Terz und Octave. Hier können Sie den Unterſchied recht deutlich wahrnehmen, welcher zwiſchen einer None ſtattfindet, die als weſentliches Intervall des Accordes ſelbſt gebraucht wird, und einer ſolchen, die nur zum diſſonirenden Vorhalte einer zum Accorde gehörigen weſentlichen Conſonanz gebraucht wird. Jene None bedarf keiner Vorbereitung und löst ſich erſt im folgenden Accorde, über dem folgenden Grundbaſſe auf, ja kann ſelbſt auch wieder, als weſentliches Intervall eines Accordes, zur Vorbereitung eines diſſonirenden Vorhalts dienen; dieſe aber, welche blos diſſonirender Vorhalt iſt, muß in dem vorhergehenden Accorde vorbereitet werden, und löst ſich noch über ein und demſelben

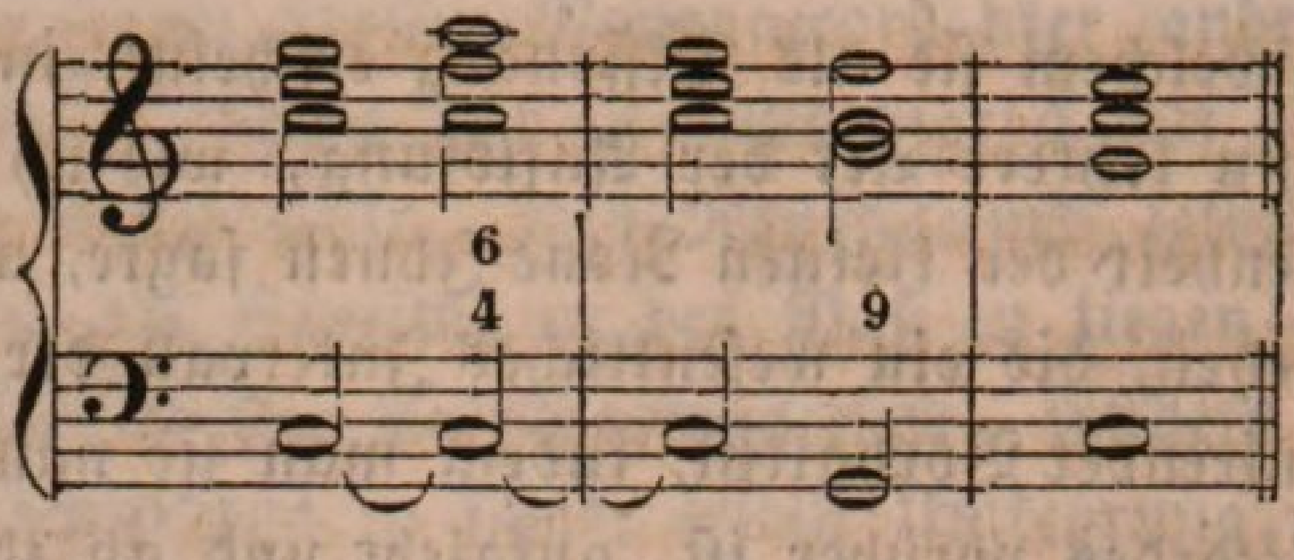
Grundbaſſe, über welchem ſie als Diſſonanz erſcheint, in eine Conſonanz auf. Indeſſen kann letztere Art der Auflöſung, wie ich ſchon in voriger Stunde bei Gelegenheit der kleinen None Ihnen ſagte, auch wohl bei der großen None geſchehen, die ein weſentliches Intervall der Harmonie bildet und kein blos diſſonirender Vorhaltiſt, indem man ſie nämlich, noch ehe die Zeitdauer ihres Accordes vorüber iſt, aufgiebt und an ihre Stelle wieder die ihres Erſcheinens wegen ausgeworfene Octav treten läßt. Am häufigſten geſchieht dies beim ſogenannten Secundenaccorde, alſo der vierten Umkehrung des Nonenaccordes, wo die None im Baſſe liegt; hier läßt man gar gern noch vor Verlauf der Zeitdauer des Accordes die Octav wieder, und natürlich an der Stelle der None (ſonſt hätte dieſe ja keine Auflöſung), im Baſſe, auftreten, wodurch dann, weil nun die None nicht mehr vorhanden iſt, und ſtatt derſelben die Octav des Grundbaſſes, alſo dieſer ſelbſt, wieder im Baſſe Platz genommen hat, der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord entſteht, z. B.



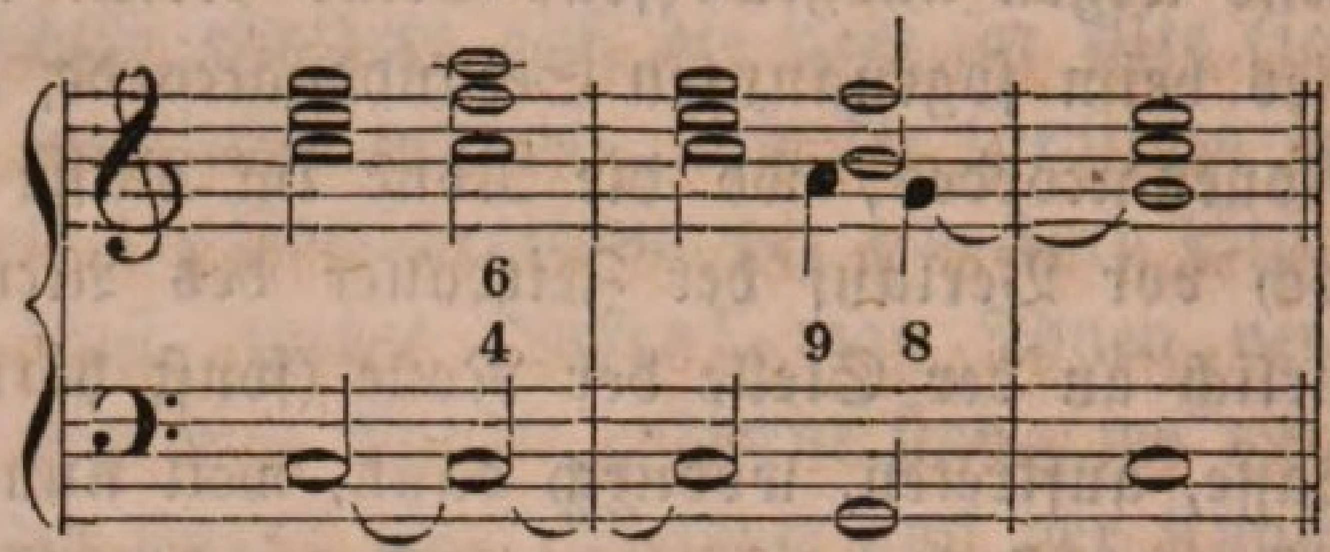
Hier erſcheint der Dominantenaccord zuerſt als Nonenaccord, und zwar mit der None im Baſſe, dann aber in derſelben Zeitdauer auch noch als bloßer Septimenaccord, weil die None noch während derſelben im Baſſe ſich auflöst in die Octav, welche, wird die Auflöſung bis zum nächſten Accorde aufgeſchoben, wo dann jener Satz lauten müßte:



hier als Quinte erſcheint. Abſolut nothwendig kann eine ſolche Auflöſung der None noch über ihrem eigenen Grundbaſſe oft werden am Schluſſe eines Tonſatzes, wenn man ſich daſelbſt im Dominantenaccorde einer None bedient, denn der Tonſchluß durch einen Nonenaccord iſt ſelten, ja nie ein vollkommener, und führt daher ſelten zu einer vollkommenen Beruhigung. Schon dieſen Schluß z. B., wenn er einmal ſeyn ſoll:



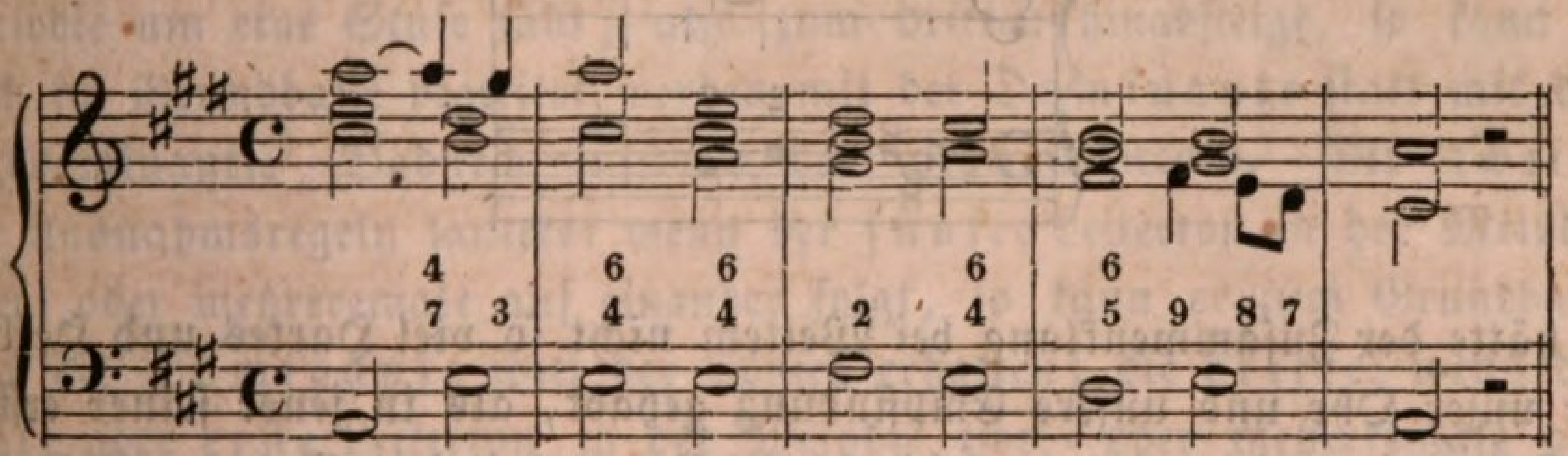
machen wir viel wohlthuender für unſer Gefühl auf folgende Weiſe:



Wie weit wir alſo und von welcher Seite den großen Nonenaccord betrachten, oder in welchen Vergleich wir ihn mit dem ſogenannten kleinen Nonenaccorde ſtellen, mit deſſen Natur und Weſenheit wir uns in der vorhergehenden Lection vollkommen vertraut gemacht haben, immer bleibt, um endlich das Reſumé der ganzen bisherigen Unterſuchung zu machen, das Reſultat, daß keine andere Verſchiedenheit, kein anderer Unterſchied zwiſchen beiden Accorden herrſcht, als welchen die Verſchiedenheit des Geſchlechts, dem beide Accorde angehören, von ſelbſt mit ſich bringt. In harmoniſcher Hinſicht ſind ſich beide Accorde völlig gleich, und was in der Beziehung von dem einen gilt, ſteht auch bei dem andern als Geſetz feſt, nur daß der eine die kleine, der andere die große None in ſich faßt; das aber iſt eben der Unterſchied des Geſchlechts: der kleine Nonenaccord gehört der Mollharmonie, der große Nonenaccord der Durharmonie an. Indeſſen iſt gerade aus dieſem Grunde, weil keine weſentlich harmoniſche, ſondern hauptſächlich nur eine generelle Verſchiedenheit zwiſchen den beiden Accorden ſtattfindet, auch der Unterſchied ihres innern Charakters und ihres eigentlichen Kunſtausdrucks ein deſto größerer und verſchiedenerer. Es giebt weiter keinen Accord in der ganzen muſikaliſchen Harmonie, der ſo beſtimmt und entſchieden das Geſchlecht oder die Tonart, ob Dur oder Moll, bezeichnete, in welchem ſich die Harmonie befindet, als der Nonenaccord. Iſt er klein, ſo repräſentirt er gleichſam das ganze ſchmerzerfüllte, wehmüthige und klagende Moll; iſt er groß, ſo ſpricht er auch den ganzen freudigen und feſten, heiteren und klaren Charakter des Dur aus. So verſchieden als überhaupt Dur von Moll, ſo verſchieden iſt auch ſeiner innern Natur nach der große Nonenaccord von dem kleinen,

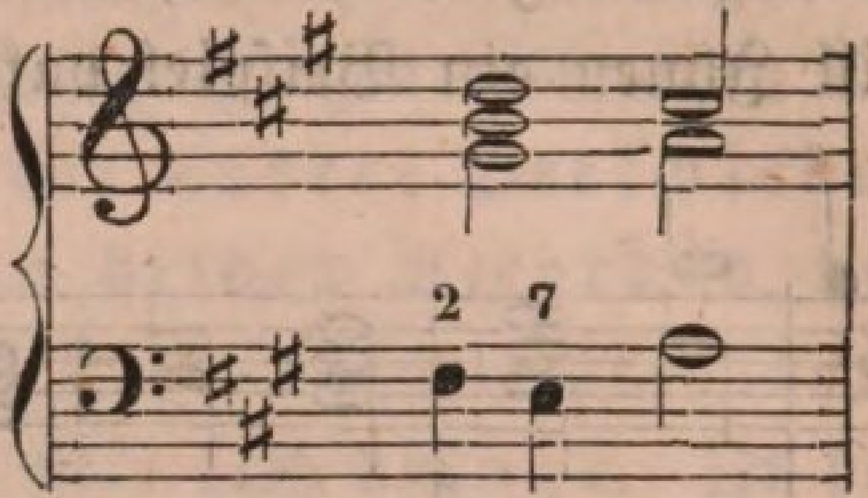
denn beide gehören, ein jeder ſeinem beſondern Geſchlechte, als eigenthümlich zu.

In derjenigen Umkehrung, daß die None im Baſſe liegt, alſo in ſeiner vierten Umkehrung, iſt der Nonenaccord in allen unſern obigen Beiſpielen nicht vorgekommen. Die Urſache davon müſſen Sie in dem Umſtande ſuchen, daß in jenen Beiſpielen der Nonenaccord nur in dem Falle zur Erſcheinung kam, wenn wir den ſechsten Ton der Leiter, ſo bald er um eine Stufe in ſeiner Fortſchreitung fiel, mit der Dominante begleiteten; und wenn, wie es alsdann jedesmal geſchieht, die None in der Melodie liegt, ſo kann ſie nicht auch in den Baß zu ſtehen kommen; aber fügen Sie nur irgend einem andern Dominantſeptimenaccorde noch die None zu, ſo werden Sie denſelben auch in ſeiner vierten Umkehrung zu gebrauchen und zu geſtalten im Stande ſeyn. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dies nur möglich iſt, wenn die Stimmen des Dominantſeptimenaccordes und die des darauf folgenden Tonicadreiklangs in einem ſolchen Verhältniſſe zu einander ſtehen, daß die None ihre gehörige Auflöſung findet, oder muß dieſe Auflöſung noch während der Zeit des Accordes ſelbſt eintreten. Ich will Ihnen ein Beiſpiel dafür mittheilen:



Daß die diſſonirende Quarte in dem Dominantenaccorde des erſten Takts nur ein Vorhalt iſt, erkennen Sie auf den erſten Blick. Im dritten Takte iſt der erſte Accord der große Nonenaccord in ſeiner vierten Umkehrung, alſo der Secundenaccord. Er entſtand, indem ich dem Dominantſeptimenaccorde, welcher ſich dadurch bildete, daß ich den abſteigenden vierten Ton der Leiter mit der Dominante als Grundbaß begleitete, auch die None noch zufügte und dieſe in den Baß legte. Die einzelnen Stimmen ſchreiten richtig fort. Dem vorletzten Dominantenaccorde fügte ich auch eine None zu, aber ich gebe ſie auch vor Verlauf der Zeitdauer des Accordes wieder auf, und laſſe, zu ihrer Auflöſung, an ihre Stelle die Octav wieder treten, die indeß ebenfalls nicht lange verweilt, ſondern in derſelben Zeit noch zur Septime wird und durch dieſe

zur Terz des folgenden Dreiklangs fortſchreitet. Wenden Sie mir beim Spiel dieſes Beiſpiels ein, daß der Effect, welchen der Nonenaccord in dieſer ſeiner vierten Umkehrung macht, kein ſonderlich angenehmer iſt, ſo kann ich nicht anders, als Ihnen vollkommen Recht geben, und möchte Ihnen auch rathen, den Accord in dieſer Lage ſo ſelten als nur möglich zu gebrauchen. Am wohlthuendſten für das Gefühl und ausdrucksvollſten iſt der große Nonenaccord in ſeiner urſprünglichen Geſtalt, alſo wenn die None in der Melodie liegt, und dann in der erſten und dritten Umkehrung, wo die Terz und die Septime im Baſſe liegen; weniger wirkſam iſt ſchon die zweite Umkehrung, der Quintſextenaccord, wo die Quinte im Baſſe liegt, und am allerhärteſten klingt die vierte, der Secundenaccord, wo die None im Baſſe liegt. Müſſen Sie dieſe anwenden, ſo eilen Sie ſo ſchnell als möglich zur Auflöſung, damit der herbe Eindruck, den der Accord alsdann auf unſer Gefühl macht, wenigſtens recht bald aufgehoben oder doch gemildert wird. Hätte ich z. B. den dritten Takt des ſo eben mitgetheilten Beiſpiels folgendermaßen geſetzt:



ſo hätte der Zuſammenklang bei Weitem nicht ſo viel Hartes und Herbes für unſer Ohr und unſere Empfindung gehabt, als in jener ſeiner erſten Geſtalt, die gleichwohl, was die bloße Correctheit des Satzes anbelangt, eben ſo richtig iſt als dieſe.

Hiermit, meine Herren! können wir die Betrachtung und Unterſuchung des großen Nonenaccordes für ſich, welche wir uns heute zur Aufgabe geſtellt hatten, als beendigt und vollbracht anſehen. Ich wüßte wenigſtens Nichts, was an demſelben und über ihn noch beſonders zu bemerken wäre. Verſtanden Sie den kleinen Nonenaccord in der Molltonart gehörig zu behandeln, ſo, hoffe ich, vermögen Sie jetzt vollkommen auch, den großen Nonenaccord in der Durtonart zu gebrauchen. Da uns derſelbe aber zur Aufſtellung der letzten Hauptregel über die Auffindung und Unterlegung eines Grundbaſſes unter eine Melodie Gelegenheit gab, derjenigen Regel nämlich, daß der ſechste Ton der Leiter einer Tonart, in welcher die Melodie ſteht oder geſchrieben iſt, wenn er eine Stufe hinab-

ſteigt, mit anderen Worten: wenn der fünfte Ton darauf folgt, auch begleitet werden kann mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante, ſo wird es gerathen ſeyn, daß wir nunmehr einmal ſämmtliche für Auffindung des Grundbaſſes gültige Regeln zuſammenſtellen, und ſo uns dieſelben, durch Gewähr eines ſummariſchen Ueberblicks, für alle kommenden Unterſuchungen vergegenwärtigen.

Die erſte und allgemeinſte Regel über Auffindung des Grundbaſſes zu einer Melodie war: diejenigen Töne, welche in der Leiter der Tonart, in welcher die Melodie überhaupt geſetzt iſt, den erſten, dritten, fünften und achten Ton ausmachen, werden als Grundbaß begleitet mit dem erſten Tone der Leiter oder der Tonica; diejenigen Töne aber, welche in jener Leiter der zweite und ſiebente ſind, werden als Grundbaß begleitet mit dem fünften Tone der Leiter oder der Dominante, und der vierte und ſechste Ton der Leiter werden begleitet mit dem vierten Tone oder der Subdominante.

Nun kommen verſchiedene Ausnahmsregeln, welche hauptſächlich die Mannigfaltigkeit in der Benutzung eines Grundbaſſes zum Zwecke haben. Die erſte von dieſen lautete: wenn der vierte Leiterton in der Melodie um eine Stufe fällt, alſo zum dritten hinabſteigt, ſo kann er auch im Grundbaſſe begleitet werden mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante. Dadurch entſtand der Septimenaccord. Die zweite der Ausnahmsregeln lautete: wenn der fünfte Leiterton in der Melodie zwei- oder mehreremale auf einander folgt, ſo kann er zum Grundbaſſe auch die Dominante ſtatt der Tonica erhalten; die dritte: wenn der achte oder erſte Leiterton in der Melodie zwei- oder mehreremale auf einander folgt, ſo kann derſelbe im Grundbaſſe auch begleitet werden mit der Subdominante ſtatt mit der Tonica. Bei dieſen beiden Ausnahmen war ſich nun aber wohl in Acht zu nehmen, daß keine falſchen Harmonieſchritte entſtanden, namentlich falſche Octaven oder Quinten. Und die vierte und letzte der Ausnahmsregeln hieß: wenn der ſechste Ton der Leiter in der Melodie eine Stufe fällt, ſo kann er auch als Grundbaß erhalten die Dominante ſtatt der Subdominante, wodurch dann der Nonenaccord entſteht. Alle dieſe Regeln gelten nun ſowohl in der Dur- als Molltonart, und ſind unter ihren beſonderen Bedingungen überall anwendbar, die Melodie mag fortſchreiten und eine Bewegung nehmen, wie und welche ſie will.

Einen andern Grundbaß, wie Sie aus allen dieſen Regeln erſehen, haben wir nicht, denn Tonica, Subdominante und Dominante.

Welche unnennbare Mannigfaltigkeit wir gleichwohl in der Harmonie damit zu erreichen und zu entwickeln im Stande ſind, brauche ich Ihnen nicht zu declariren. Schauen Sie zurück auf den Weg, den wir bereits hinter uns haben, und Ihr Auge wird ſchwelgen in dem Anblicke des Meeres von Geſtalten, das ſich vor demſelben ausbreitet, wohlgefällig ruhen auf dem reichen Farbenglanze, den Sie Ihren Tongebilden bereits in harmoniſcher Hinſicht zu geben die Kraft beſitzen. Doch eine noch reichere, noch ſchönere Pracht ſoll ſich uns in nächſter Lection offenbaren.

Achtzehnte Lection.

Anwendung der Modulation in einem Tonſtücke.

Ehe ich meinen Vortrag beginne, will ich Sie gleich darauf aufmerkſam machen, daß es einer der intereſſanteſten Gegenſtände in der ganzen Lehre von der muſikaliſchen Harmonie iſt, den wir heute behandeln, und Sie dringend bitten, all' Ihre geiſtige Kraft zuſammen zu nehmen und mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit meinen Darſtellungen zu folgen, damit ich nicht genöthigt werde, auf manches Vergangene noch dabei beſondere Rückſicht zu nehmen und durch bloße Wiederholungen einen Theil der Zeit hinzubringen, den wir ſo ſehr nöthig haben, was uns heute zur Betrachtung vorliegt, in allen ſeinen Beziehungen und Geſtalten genau aufzufaſſen, denn nicht allein intereſſant iſt der Gegenſtand, ſondern auch wichtig, ſehr wichtig und daher weit umfaſſend.

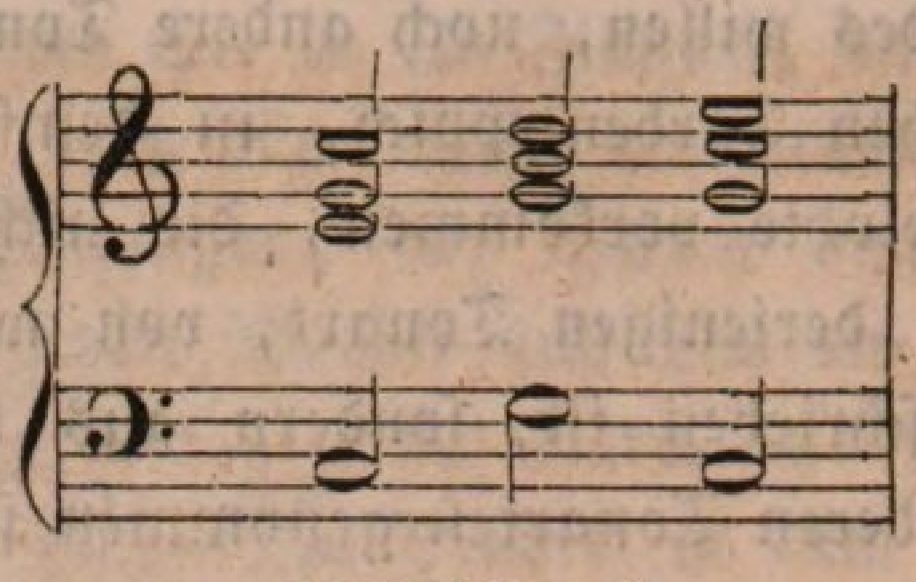
Alle Melodie, ſagte ich bei früheren Gelegenheiten öfters, iſt zuſammengeſetzt oder gebildet aus den Tönen der Leiter einer Tonart. Der Satz hat auch ſeine vollkommene Richtigkeit. Jedes Tonſtück, es ſey welches es wolle, und nehmen Sie zum Beleg der Sache welches Ihnen beliebt, muß in irgend einer Tonart geſetzt oder geſchrieben ſeyn; ja jeder einzelnen Hauptperiode deſſelben muß eine beſtimmte Tonart zum Grunde liegen. Es iſt das ein Geſetz, welches aus der Einheit eines Kunſtwerks hervorgeht. Was iſt Einheit? Einheit in einem Kunſtwerke? — fragen Sie mich, und in der That, meine Herren! es wird mir ſehr ſchwer, den Begriff zu definiren; ja er iſt faſt zu einfach, als daß er definirt werden könnte. Die Einheit iſt die Uebereinſtimmung der einzelnen Theile eines Kunſtwerks; iſt das Merkmal, an welchem wir wahrnehmen, daß, ungeachtet der mannigfaltigen Theile und Zuſammenſtellungen, das ganze Werk, das Tonſtück, doch ein vollkommenes Ganze ausmacht, von dem kein einzelner Theil weggenommen werden kann, ohne daß nicht auch eine Lücke

fühlbar würde. Kommen Sie in ein Zimmer, und finden da die Fenſter-Vorhänge grün, gelb, roth oder weiß, den einen Stuhl roth überzogen, den andern ſchwarz beſchlagen, den dritten von Stroh oder Rohr geflochten ꝛc., das eine Stück Meuble aus Tannen-, das zweite aus Nußbaum-, das dritte aus Kirſch-, das vierte aus Mahagoniholz verfertigt u. ſ. w., ſo iſt gewiß auch keine Einheit in dem Zimmer, und Sie fühlen ſich nicht recht heimiſch und wöhnlich da; es iſt eine Confuſion, in welcher Sie nicht mit ſich ſelbſt eins werden; eine Verworrenheit, welche beunruhigt. So auch in der Muſik, meine Herren! — wie ein beſtimmter Rhythmus, eine beſtimmte Taktart in einem Tonſatze, ſey dieſer nun von kurzer oder von langer Dauer, herrſchen muß, ſo auch eine beſtimmte Tonart, welche die Farbe iſt in dem Bilde, welches das Tonſtück darſtellt. Nun iſt aber damit, daß einem jeden Tonſtücke eine gewiſſe Tonart zum Grunde liegen muß, noch nicht geſagt, daß die Töne, aus welchen ſeine Melodie zuſammengeſetzt iſt, nur, einzig und allein, aus der Leiter dieſer Tonart genommen ſeyn müſſen, daß nicht auch andere Tonarten in demſelben berührt werden dürfen; wäre dies der Fall, dürften die Töne, welche ſich zu einem ganzen Tonſtücke oder einer Melodie zuſammenſtellen, nur aus der Leiter einer einzigen Tonart genommen ſeyn, wahrlich, dann wären uns zur Bildung ſchöner Melodien ſehr enge Gränzen geſetzt. Die Tonart eines Tonſtücks, ſagte ich, iſt die Farbe des Bildes, welches jenes Tonſtück darſtellt: gut, was für ein Bild aber würde das ſeyn, das nur eine Farbe hat? — Selbſt die allereinfachſte und todteſte Kreidezeichnung offenbart zum mindeſten zwei Farben; ein einfarbiges Bild iſt kein Bild; aber eine Grundfarbe hat auch jedes Bild, auf welcher die übrigen Farben ſich nur wie verſchönende Lichtpunkte erheben, und dieſe Grundfarbe in einem Bilde iſt jene Tonart, in welcher wir verlangen und ſelbſt die Natur gebietet, daß ein Tonſtück ſteht. Eine Tonart muß in einem Tonſtücke beſonders vorherrſchen, wie ein einfacher Farbenteppich über ihm und in ihm ſich ausbreiten, und das iſt die Grund- oder Haupttonart, von welcher wir ſagen, daß ein Tonſtück darin ſteht oder darin geſchrieben iſt, auch daraus geht. Ein Tonſtück geht aus oder ſteht in C-Dur, d. h. C-Dur iſt die Haupttonart, die beſonders vorherrſchende Tonart dieſes Tonſtücks, in welcher es anfängt und ſich endigt, und aus deren Leiter hauptſächlich die Töne genommen ſind, aus welchen ſeine Melodie und Harmonie zuſammengeſetzt erſcheinen; C-Dur iſt Haupt- und am meiſten ſichtbare Farbe, in welcher das Gebilde des Tonſtücks ſich darſtellt; aber demungeachtet können nicht allein, ſondern müſſen ſogar auch, um der ſchönen Man-

nigfaltigkeit des Gebildes willen, noch andere Tonarten, wie helle Lichtpunkte auf dem einfachen Farbenteppich, in demſelben hervortreten und ſomit Töne in der Melodie vorkommen, die nicht aus der Leiter von C-Dur oder überhaupt derjenigen Tonart, von welcher man ſagt, daß das Tonſtück darin geſchrieben iſt, ſondern aus der Leiter irgend einer oder noch mehrerer anderen Tonarten genommen ſind. Und das, meine Herren! iſt eben das, was

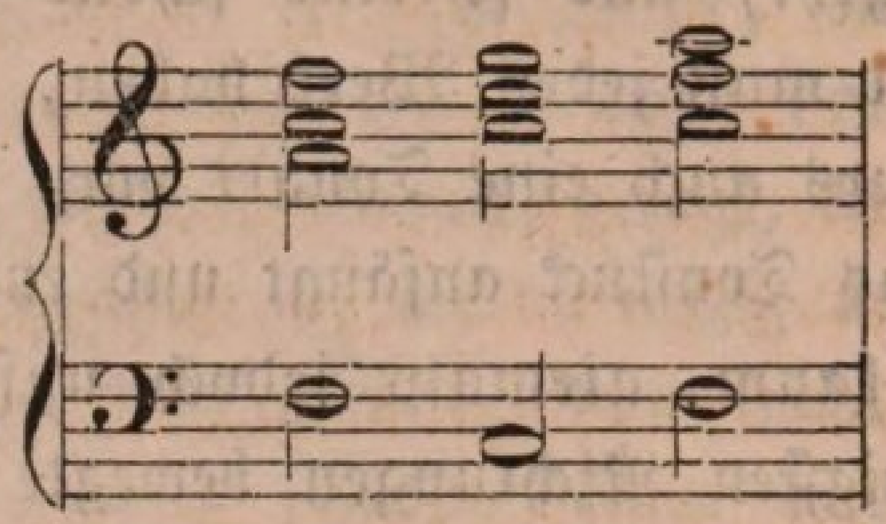
die Modulation in einem Tonſtücke heißt,

daß man bei der Compoſition deſſelben beſonders gerne in einer beſtimmten Tonart ſich bewegt, welche daher auch die Grund- oder Haupttonart des Tonſtücks genannt wird, indeß im Verlaufe deſſelben auch zu anderen Tonarten übergeht, und ſo eine ſchöne Mannigfaltigkeit in die Einheit bringt. Einheit muß jedes Werk haben, und daher herrſcht in einem Tonſtücke beſonders auch eine Tonart vor, in der zudem meiſtens, ja faſt ausſchließlich das Tonſtück anfängt und endigt; aber unſern Geiſt wohl, und auch dieſen kaum, niemals jedoch unſer Gefühl, dieſes ewig und in den mannigfaltigſten Richtungen bewegte Leben, kann die bloße Einheit ſchon befriedigen, ſondern dieſes verlangt auch eine, von der Einheit allerdings gerne beherrſchte, aber dennoch ſchöne und reiche Mannigfaltigkeit, und deshalb muß ein Tonſtück in ſeinem Verlaufe auch noch andere Tonarten als die eine Haupttonart berühren und ſich für einige Zeit in denſelben bewegen. Niemals im Leben wird ein Gefühl, eine Empfindung, ſo einzig und allein in uns rege, daß wir nicht auch ein anderes Gefühl noch, verwandtes oder entgegengeſetztes, näheres oder entfernteres, dabei mit empfänden. Freuen wir uns über einen Gegenſtand, ein Ereigniß oder dgl., ſo herrſcht dieſe Freude allerdings beſonders vor in unſerm Gemüthe, aber es miſcht ſich doch auch von Zeit zu Zeit, und das einemal mehr das anderemal weniger, etwas Schmerz oder ein ähnliches Gefühl bei, vielleicht indem wir an den möglichen Verluſt des Gegenſtandes, an die Opfer, durch welche wir uns die Freude erkaufen mußten, oder dem Aehnliches denken. Auch nicht in der innerſten Natur allein, welche vornehmlich die Muſik zu ihrer Darſtellung wählt, ſondern in ihr ſelbſt, ihrem erſten Weſen, iſt die Nothwendigkeit begründet, in einem Tonſtücke, das Anſpruch auf Schönheit und Freiheit machen ſoll, zwar eine beſtimmte Tonart wahrnehmen zu laſſen, jedoch in dem Verlaufe deſſelben auch noch andere Tonarten zu berühren und in deren Gebiete nach Umſtänden einige Zeit zu verweilen. Gedenken Sie nur der Entſtehung einer Tonleiter. Urſprünglich beſteht dieſe nur aus drei Tönen, die auf einem Grundtone beruhen:



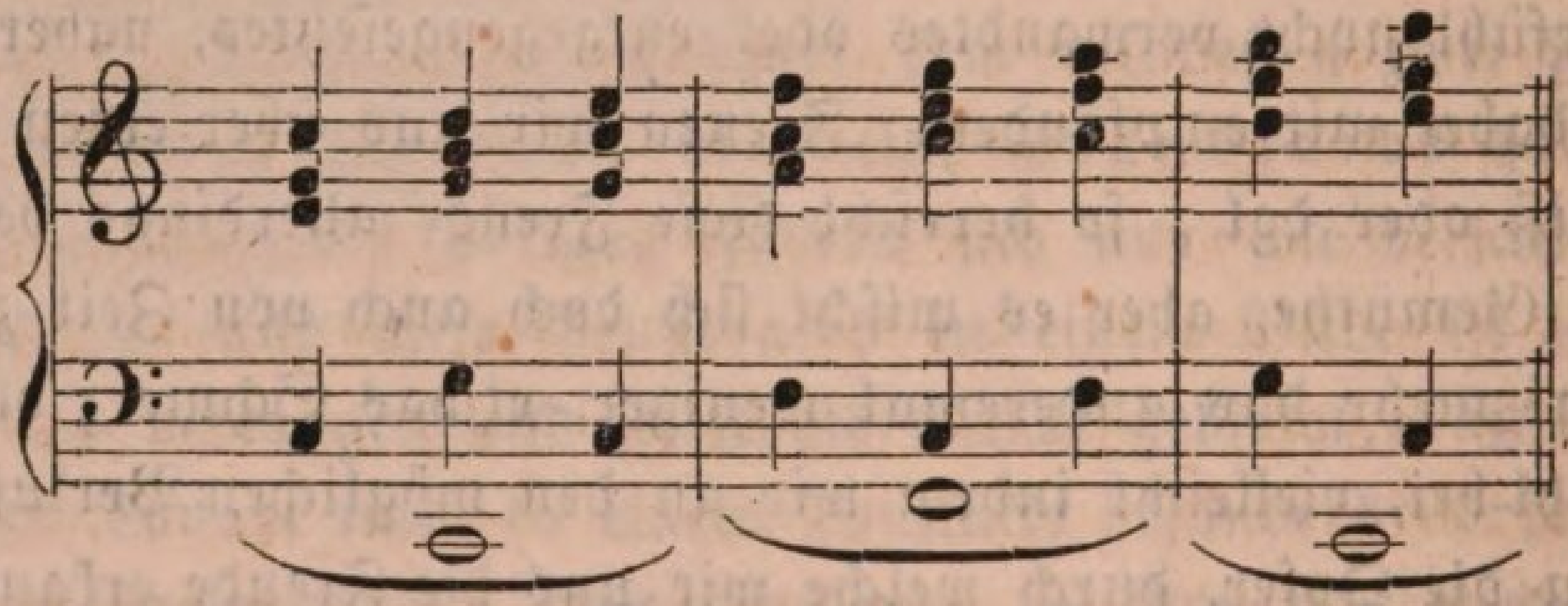
Grundton C

wollen wir die Leiter verlängern, ſo können wir dies nicht anders, als: wir ſetzen eine zweite dreitönige Grundtonleiter daran, die aber auf einem andern Grundtone beruht, und gehen damit natürlich auch zu einer zweiten Tonart über:



Grundton F

Damit indeß die Leiter vollſtändig und als ein Ganzes erſcheint, kehren wir vor Schluß der Octav noch von dieſer zweiten dreitönigen, und auf einem andern Grundtone beruhenden Grundtonleiter wieder zurück zur erſten, und ſchließen auch in dieſer:



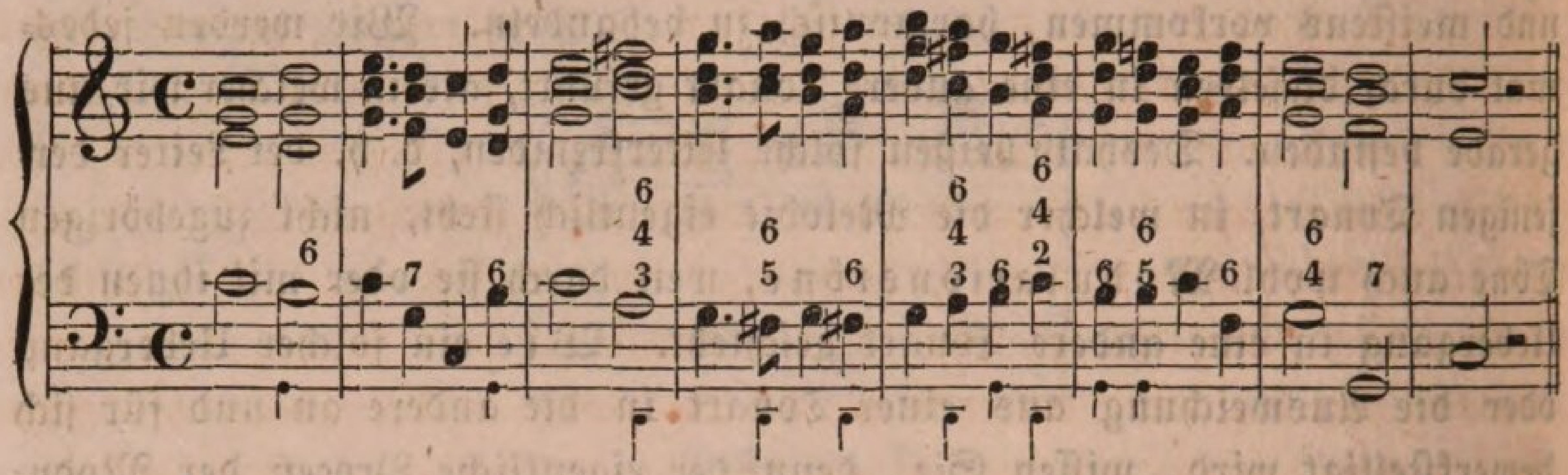
Alſo ſchon die Tonleiter, in ihrer einfachſten Geſtalt, trägt das Princip der Modulation in ſich, warum ſollten wir nun in einem förmlichen Tonſtücke, in einer langen Reihe von Melodien und Harmonien bei blos einer Tonart ſtehen bleiben müſſen? — Ich weiß recht wohl, daß alle Beiſpiele, welche ich Ihnen in den bisherigen Lectionen mittheilte, ſtreng in blos einer Tonart geſchrieben ſind, d. h. die Töne, aus welchen die Melodien beſtehen, gehören immer nur der Leiter einer einzigen Tonart an; ſelten kam in einem ſolchen Beiſpiele eine Modulation vor, die uns zu einer andern als leitereigenen Tonart geführt hätte; aber ich

konnte und durfte ja auch in keine beiſpielsweiſe angeführte Melodie einen Ton aufnehmen, der nicht aus der Leiter derjenigen Tonart genommen wäre, in welcher das Beiſpiel ſtand, denn wie hätten wir ihn zu behandeln verſtanden? — in welche große Verlegenheit für unſere eben abzuhandelnde und darzuthuende Regel würde er uns verſetzt haben? — Angenommen, ich hätte zur Anwendung irgend einer Regel ein Beiſpiel in C-Dur angeführt, und es wäre fis in der Melodie vorgekommen: welchen Grundbaß hätten wir nach unſeren Regeln darunter legen wollen und können? — Sie wiſſen keinen; lernen wir darum heute auch ſolche leiterfremde Töne, die vielfach in einer Melodie vorkommen können und meiſtens vorkommen, harmoniſch zu behandeln. Wir werden jedesmal durch dieſelben in eine andere Tonart geführt, als in welcher wir uns gerade befinden. Deshalb heißen ſolche leiterfremden, d. h. der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die Melodie eigentlich ſteht, nicht zugehörigen Töne auch wohl Modulationstöne, weil durch ſie oder mit ihnen der Uebergang in eine andere Tonart geſchieht. Wie ein ſolcher Uebergang oder die Ausweichung aus einer Tonart in die andere an und für ſich bewerkſtelligt wird, wiſſen Sie, denn der eigentliche Proceß der Modulation iſt Ihnen ja aus unſrer ſiebenten Lection her ſchon geläufig und bekannt: mittelſt des Dominantſeptimenaccordes. Wenn demnach ein leiterfremder Ton in einer Melodie vorkommt, ſo modulirt derſelbe nach einer andern Tonart, und er kann dies nur,

> wenn unter ihm der Dominantſeptimenaccord von derjenigen Tonart zu ſtehen kommt, zu welcher die Modulation geſchieht.

Das zu merken, wird Ihnen leicht ſeyn, und es fragt ſich nun blos noch, woran und woraus erkennt man, zu oder nach welcher Tonart ein ſolcher leiterfremder Ton modulirt? — Haben Sie auch dieſe Kenntniß gewonnen, für welche ich Ihnen ſpäter ganz beſtimmte und für alle Fälle ausreichende Regeln und Merkmale an die Hand geben werde, ſo iſt alles Uebrige, was die Kunſt der Modulation im Verlaufe eines Tonſtücks noch zu faſſen und zu beobachten mit ſich bringt, bald überwunden. Bleiben wir bei dem Falle ſtehen, daß wir eine Melodie in C-Dur zu harmoniſiren hätten, und es käme fis in derſelben vor. Daß dieſes fis nach G-Dur führte, iſt leicht zu errathen: nun hätten wir weiter Nichts zu thun, als wir harmoniſirten die Melodie wie gewöhnlich, und legten nach den beſtehenden Regeln den Grundbaß in C-Dur darunter bis zu dem fis; dieſes würde, da es nach G modulirt, auch die Dominante von G als Grundbaß bekommen, und da

wir hiemit wirklich nach G gelangt wären, dächten wir uns, die Melodie ſtehe von jetzt an in G-Dur und legten den Grundbaß von G darunter, bis wieder ein Ton in der Melodie vorkäme, welcher der Leiter von G nicht zugehört, und der uns alſo aufs Neue in eine andere Tonart führte, in der wir dann wiederum bleiben müßten, bis ein leiterfremder Ton einträte, und ſofort, bis endlich ſchickliche Gelegenheit käme, wieder nach der eigentlichen Haupttonart der Melodie, alſo nach C-Dur, zurückzukehren und hier zu ſchließen. Das wäre die ganze Kunſt, dieſen leiterfremden oder Modulationston zu behandeln. Wir wollen ſie ſofort einmal praktiſch ausführen:



Zur leichtern Ueberſchaulichkeit habe ich aufs Neue da, wo der Accord ein umgekehrter iſt, unten in der Baßlinie den Grundbaß mit kleinen Noten angedeutet. Bis zum dritten Takte bleibt die Harmonie ſtets C-Dur, welches die Grund- oder Haupttonart des ganzen Tonſtücks iſt, für welches wir das Beiſpiel anſehen wollen; mit dem zweiten Accorde des dritten Takts aber tritt fis in der Melodie ein, und ich konnte, da dieſes fis nicht in der Leiter von C enthalten iſt, ſondern nach G führt, auch den Grundbaß nicht mehr aus der Leiter von C, ſondern mußte ihn aus der Leiter von G nehmen; fis erhielt als Modulationsnote natürlich die Dominante von G zum Grundbaſſe (D); der zweite Melodienton a im vierten Takte iſt in der Leiter von G, in welcher ſich jetzt die Melodie befindet, der zweite Ton, und mußte alſo wiederum die Dominante D zum Grundbaſſe haben, und ſofort Alles, Grundbaß und Harmonie, nach Maaßgabe der Tonart G-Dur geordnet werden, bis mit dem zweiten Melodientone des ſechsten Takts (f) wieder ein der Leiter von G fremder Ton eintritt, der uns alſo zu einer neuen Modulation veranlaßt; f iſt in der Leiter von C der vierte Ton, und ich konnte ſomit unter ihm zu der eigentlichen Grundtonart des Beiſpiels nach C-Dur zurückkehren, indem ich ihn, zumal da er eine Stufe fällt, mit der Dominante von C (mit G) als Grundbaß begleitete. Da eine Modulation im Verlaufe des Satzes vorgekommen war, mußte nothwendig am Schluſſe, ſollte die-

ſer zur vollkommenen Beruhigung führen, eine Cadenz, natürlich in C-Dur, folgen, welche dann auch in den vier letzten Accorden vorhanden iſt. — Laſſen Sie es ſich hiernach als Regel und Geſetz geſagt ſeyn:

1) jedes Tonſtück muß in einer beſtimmten Grundtonart ſtehen, in welcher es anfängt und ſchließt, wie überhaupt ſich vorzugsweiſe bewegt, und nach dieſer Grundtonart richtet ſich zunächſt ſeine ganze harmoniſche Behandlung; und

2) kommt im Verlaufe des Tonſtücks eine Ausweichung nach einer andern Tonart vor, ſo muß die Harmonie in dieſer ſo lange verweilen, bis wieder eine paſſende Modulationsnote in der Melodie enthalten, oder ſonſt ein Grund und die Möglichkeit vorhanden iſt, eine abermalige Modulation vorzunehmen.

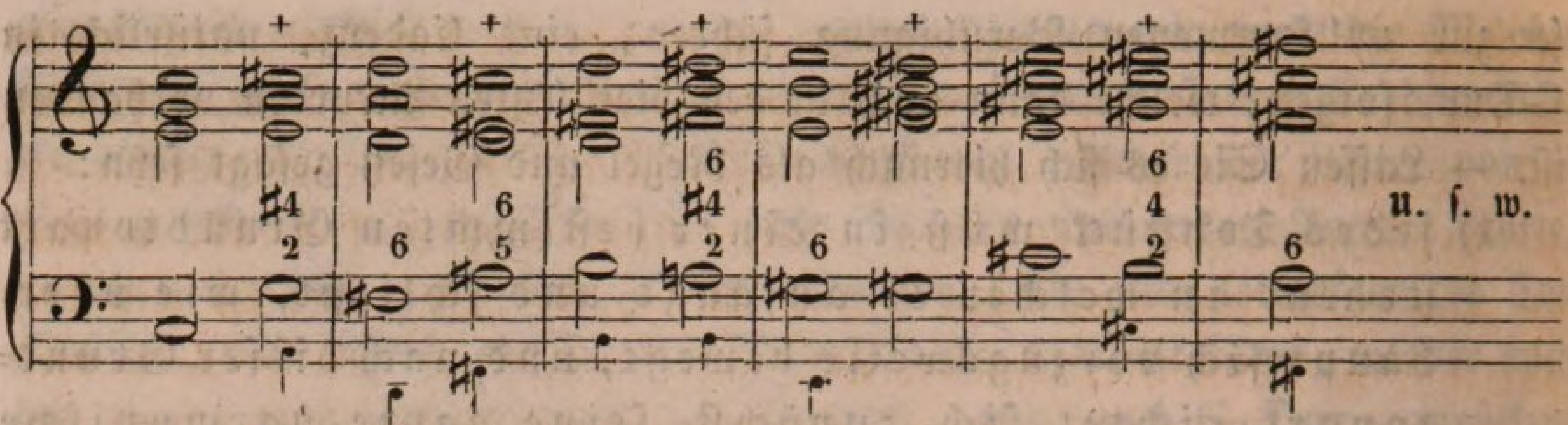
Die Modulation ſelbſt geſchieht auf die gewöhnliche Weiſe, und es gelten dabei auch alle Regeln, denen überhaupt eine Modulation unterworfen iſt, bei deren Betrachtung ich mich aber heute nicht mehr aufzuhalten habe, ſondern kehre ich ſogleich jetzt zu jener Hauptfrage zurück:

woran erkennt man, oder woher können wir wiſſen, nach welcher Tonart ein in der Melodie vorkommender leiterfremder Ton, oder überhaupt ein Ton, mit welchem wir auszuweichen wünſchen, fortſchreitet? —

Ich verſprach Ihnen, ganz beſtimmte und für alle Fälle gültige Regeln hiefür aufzuſtellen, und Ihnen Merkmale an die Hand zu geben, an welchen Sie zu jeder Zeit erkennen können, zu welcher Tonart eine Modulationsnote ausweicht. Ich löſe mein Wort durch folgende ſechs Regeln:

1) mit dem Tone, welcher einen halben Ton ſteigt, können wir entweder moduliren nach derjenigen Tonart, welche gerade einen halben Ton über ihm liegt, gleichviel, ob es eine Dur- oder Molltonart iſt, oder, iſt dieſe eine Durtonart, zu der verwandten Molltonart derſelben.

Im erſten Falle liegt die Dominante von derjenigen Tonart, zu welcher wir moduliren wollen, eine große Terz unter der eigentlichen Modulationsnote; im zweiten Falle aber eine reine Quinte, z. B.

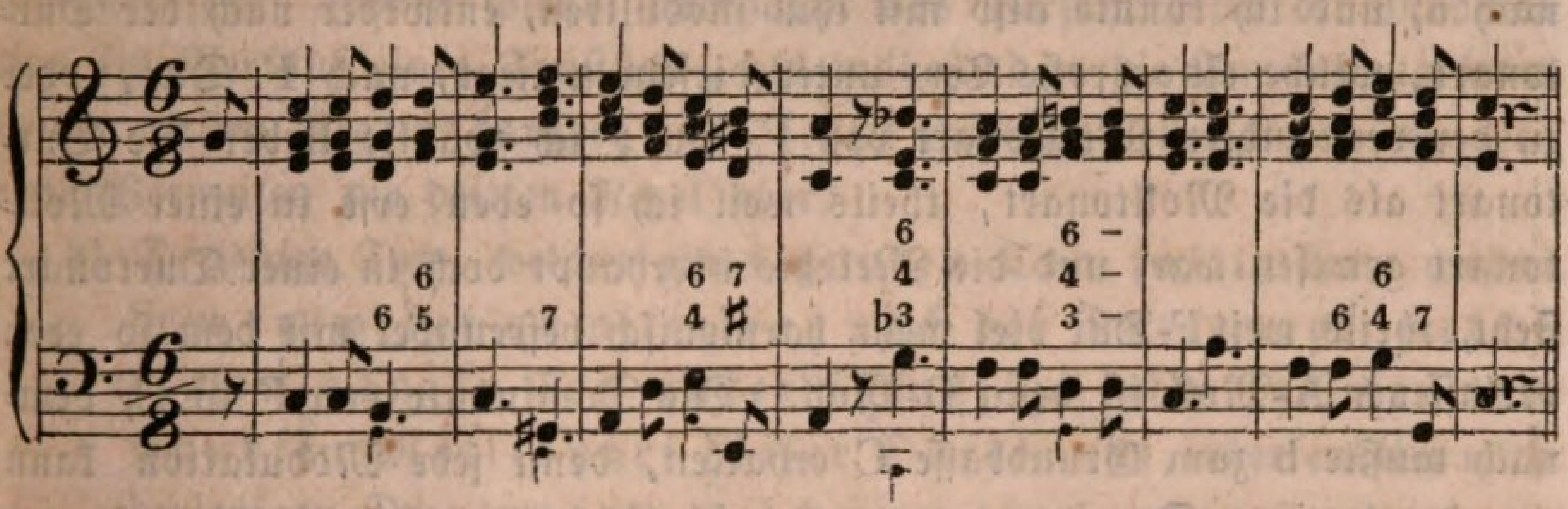


Ich habe die Modulationsnote jedesmal mit einem + darüber bezeichnet, und wo umgekehrte Accorde ſind, den Grundbaß durch kleine Noten unter dem eigentlichen Baſſe angedeutet. Wie Sie ſehen, ſteigt die Modulationsnote jedesmal einen halben Ton, und das cis im erſten Takte modulirt nach dem um einen halben Ton über ihm liegenden D-Dur, was nun aber auch D-Moll hätte ſeyn können; im zweiten Takte modulirt es nach H-Moll, welches die parallele Molltonart von D-Dur iſt. Das dis im dritten Takte modulirt nach dem einen halben Ton über ihm liegenden E-Dur, was eben ſowohl auch E-Moll hätte ſeyn können, im vierten Takte aber nach der parallelen Molltonart von E-Dur, nach Cis-Moll. Im fünften Takte modulirt das eis, weil es einen halben Ton ſteigt, auch nach dem einen halben Ton über ihm liegenden Fis, und zwar Fis-Moll. Dieſe Regel iſt es auch, welche in dem früheren Beiſpiele aus C-Dur bei dem fis in der Melodie ihre Anwendung fand: fis ging um einen halben Ton nach g hinauf, alſo modulirte es auch nach G. Ihren Grund hat dieſe Regel darin, daß jeder Ton der Leitton des um einen halben Ton darüber liegenden Tones iſt, dieſen nämlich als Tonica angenommen. Davon redeten wir auch früher ſchon zum öftern, beſonders in unſrer fünfzehnten Lection. Bei dem einmal angeführten Beiſpiele ſtehen geblieben, iſt in der Tonart D (Dur oder Moll) der Leitton cis, in derTonart E der Leitton dis u. ſ. w.

2) Fällt (im Gegenſatze zu jener erſten Regel) die Modulationsnote einen halben Ton, ſo kann modulirt werden entweder zu derjenigen Durtonart, von welcher der nach der Modulationsnote in der Melodie folgende Ton die große Terz iſt, oder zu der verwandten Molltonart dieſer Durtonart.

Im erſteren Falle liegt die Dominante der Tonart, zu welcher modulirt werden ſoll, eine kleine Septime, im zweiten Falle eine kleine None unter dem Modulationstone. Zu welcher Tonart können Sie nun z. B. fortſchreiten oder übergehen, wenn der Ton d in der Melodie ſteht, und um einen halben Ton fällt, alſo zu cis fortſchreitet? — entweder zu

A-Dur, denn cis iſt die große Terz von a, oder zu Fis-Moll, denn dieſes iſt die parallele Molltonart von A-Dur; und zu welcher Tonart können Sie übergehen unter b, wenn auf dieſes in der Melodie a folgt? — zu F-Dur, welches eine große Terz unter a liegt, oder zu D-Moll, welches die verwandte Molltonart von F-Dur iſt. Ganz recht, aber ich will doch auch ein größeres und lebendiges Beiſpiel anführen, in welchem dieſe zweite ſammt jener erſten Regel ihre Anwendung finden ſoll:



Die Melodie ſteht in C-Dur; ich lege alſo auch Grundbaß und Harmonie zunächſt aus und nach der Leiter von C-Dur darunter. Im zweiten Takte, wo f in der Melodie enthalten iſt, wünſchte ich zu moduliren; f ſteigt um einen halben Ton abwärts nach e; in dieſem Falle, haben wir gelernt, kann modulirt werden nach derjenigen Durtonart, welche eine große Terz unter dem auf den Modulationston folgenden Tone liegt; eine große Terz unter e liegt c, alſo konnte ich mit f hier moduliren nach C-Dur; indeſſen war ich bereits in C-Dur, und die Modulation hätte ſomit keine eigentliche Ausweichung zuwege gebracht; ich wählte daher die zweite Art der Modulation, welche möglich iſt, wenn die Note um einen halben Ton fällt, und ging zur parallelen Molltonart von C-Dur über, nach A-Moll; die Dominante von A iſt E, alſo mußte ich den Melodienton f mit E im Grundbaſſe begleiten, und da f von E eine kleine None entfernt liegt, ſo entſtand der kleine Nonenaccord, den ich in der erſten Umkehrung, als verminderten Septimenaccord, gebrauchte. Damit war ich in A-Moll, und um wenigſtens einige Zeit in dieſer Tonart zu bleiben und nicht wie eine unſtäte Biene umherzuſchwärmen, mußte ich nun auch die folgenden Töne nach Maaßgabe der Leiter von A-Moll harmoniſiren; d iſt der vierte Ton in der Leiter von A-Moll, und erhielt alſo die Subdominante von A (D) zum Grundbaſſe; ich hätte ihn auch mit der Dominante E begleiten können, da er eine Stufe hinabſteigt, allein dann wäre ſtets Dominantenaccord auf Tonicadreiklang gefolgt, und wenig Abwechſelung im Satze geweſen; c iſt der dritte Ton

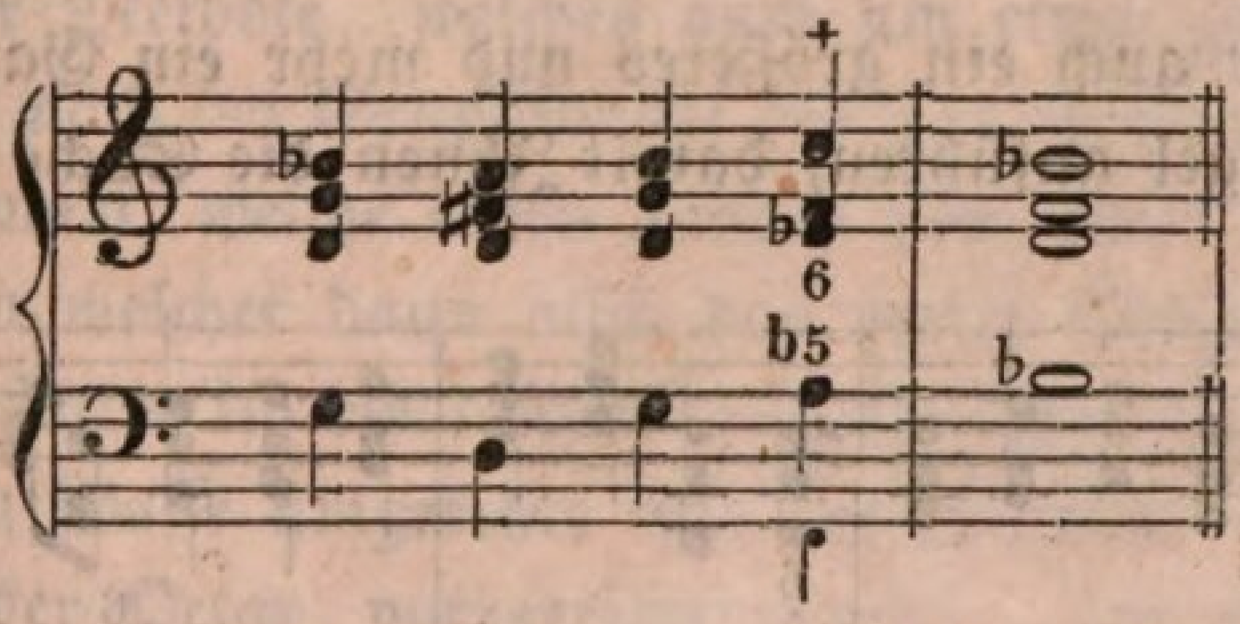
in der Leiter von A-Moll und mußte ſomit die Tonica A zum Grundbaſſe haben, ich gebrauchte den Dreiklang aber in der zweiten Umkehrung; h, als zweiter Ton in der Leiter von A-Moll erhielt die Dominante zum Grundbaſſe, und es entſtand ein Dominantſeptimenaccord, der ſich richtig auflöst. Mit Eintritt des b im vierten Takte aber mußte ich auch die Tonart A-Moll, in welcher ich mich bis dahin bewegt hatte, wieder aufgeben und zu einer andern fortſchreiten; b fällt einen halben Ton nach a, und ich konnte alſo mit ihm moduliren, entweder nach der Durtonart, welche eine große Terz unter dieſem a liegt, nach F-Dur, oder zu der verwandten Molltonart von F-Dur; ich wählte lieber die Durtonart als die Molltonart, theils weil ich ſo eben erſt in einer Molltonart geweſen war, und die Melodie überhaupt doch in einer Durtonart ſteht, theils weil F-Dur viel mehr harmoniſch befreundet mit dem ſo eben verlaſſenen A-Moll iſt denn D-Moll. Die Dominante von F iſt C, demnach mußte b zum Grundbaſſe C erhalten, denn jede Modulation kann nur durch einen Dominantenaccord geſchehen; ich gebrauchte den Accord aber um der gefälligeren Baßmelodie willen in der zweiten Umkehrung, Nicht lange Bleibens ſollte aber in dem jetzt erreichten F-Dur ſeyn, denn der dritte Melodienton im folgenden Takte (h) iſt ſchon ein der Leiter von F fremder Ton; er folgt zweimal auf einander und ſteigt dann einen halben Ton nach c; in dieſem Falle kann, wie die erſte Regel ſagt, nach derjenigen Durtonart modulirt werden, welche einen halben Ton über der Modulationsnote liegt, und ich eilte daher auch um ſo mehr mit dem h nach C-Dur, als ich mich nun wieder in der Grundtonart des ganzen Tonſtücks befand, in der ich dieſes, wollte ich einen befriedigenden Schluß zu Stande bringen und dem nunmehr harmoniſch ausgeführten Beiſpiele auch das Anſehen eines vollſtändigen und abgerundeten Ganzen geben, nothwendig mit einer vollkommenen Cadenz endigen mußte, wie in den letzten vier Accorden geſchehen iſt. Doch woher noch der Dreiklang von A-Moll im ſechsten, und der von F-Dur im ſiebenten Takte? — Bei beiden Accorden liegt der Ton c, alſo der achte Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher urſprünglich der Satz ſteht, in der Melodie; Sie wiſſen, wenn der achte Ton einer Leiter mehreremale auf einander folgt, ſo kann man ihn der Mannigfaltigkeit wegen auch begleiten mit der Subdominante ſtatt mit der Tonica, nämlich im Grundbaſſe, und das that ich hier bei dem dritten Erſcheinen des Tones, woher ganz natürlich ein F-Accord entſtand; den A-Mollaccord ſchob ich dann noch zwiſchen dem von C und dem von F ein, weil, wie Ihnen ebenfalls bekannt iſt, zwei Accorde, welche harmoniſch mit einander verwandt ſind, recht

wohl auch ohne beſondere und förmliche Modulation auf einander folgen dürfen, und verwandter in ihrer Harmonie als A-Moll mit C-Dur und mit F-Dur können wohl keine Accorde ſeyn, ſie liegen ja auch beide um eine Terz, A-Moll von C-Dur um eine kleine und F-Dur von A-Moll um eine große Terz, von einander entfernt, wie die harmoniſche Fortſchreitung es ausdrücklich vorſchreibt.

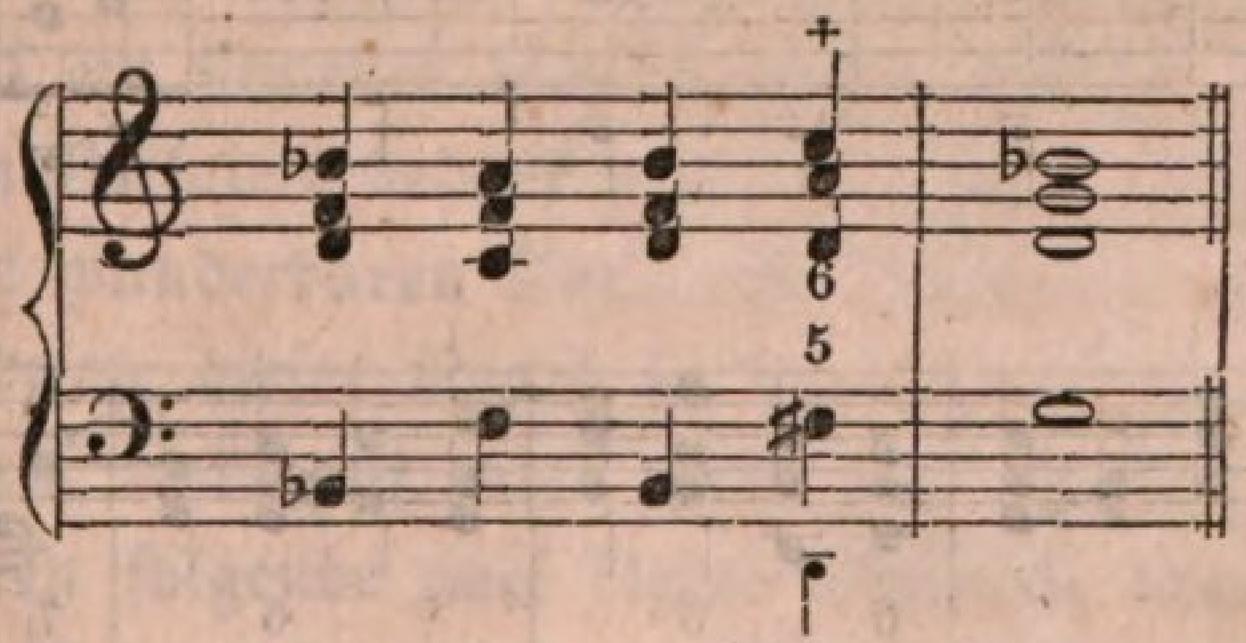
Dieſe ausführliche Analyſe des letzten Beiſpiels wird hoffentlich ganz geeignet ſeyn, Ihnen ſowohl überhaupt das Verfahren bei der Modulation im Verlauf eines Tonſtücks, als insbeſondere die Anwendung jener beiden erſten Regeln darüber in's hellſte Licht zu ſtellen, und ich gehe ohne Verweilen zur dritten Regel über.

3) Derjenige Ton, welcher einen ganzen Ton fällt, kann moduliren entweder unmittelbar nach der Durtonart, welche dieſen ganzen Ton unter ihm liegt, oder nach der verwandten Molltonart dieſer Durtonart, oder endlich nach derjenigen Durtonart, welche um eine ganze Quinte unter dem Tone liegt, zu welchem der Modulationston hinabſteigt.

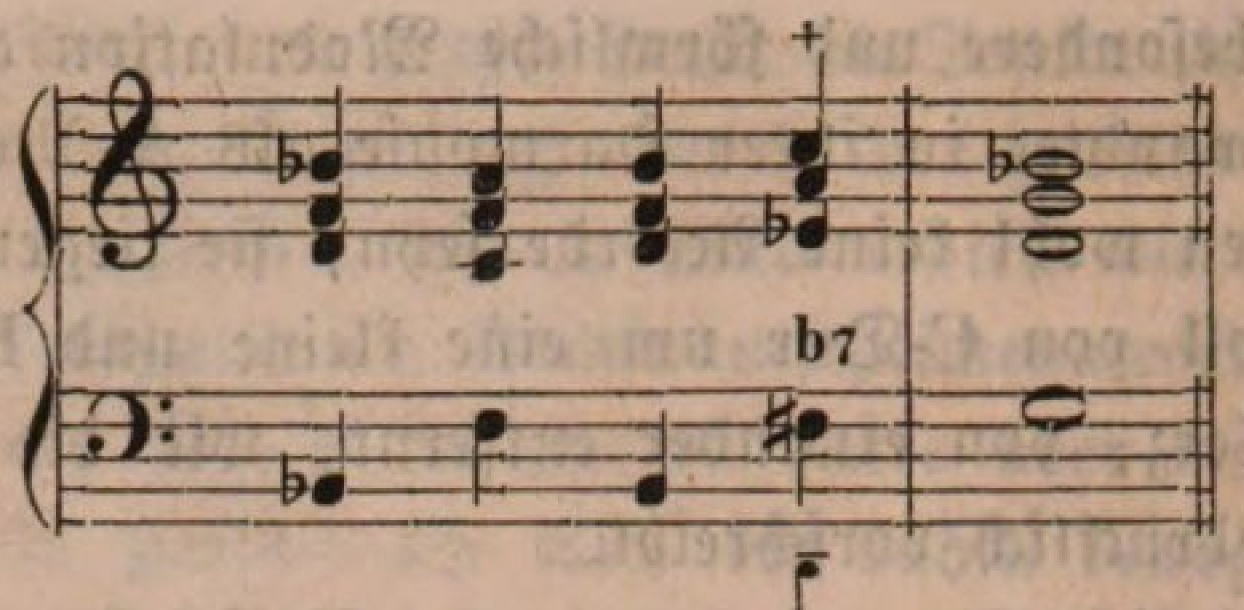
Im erſten Falle liegt die Dominante gerade eine Quinte unter dem Modulationstone:



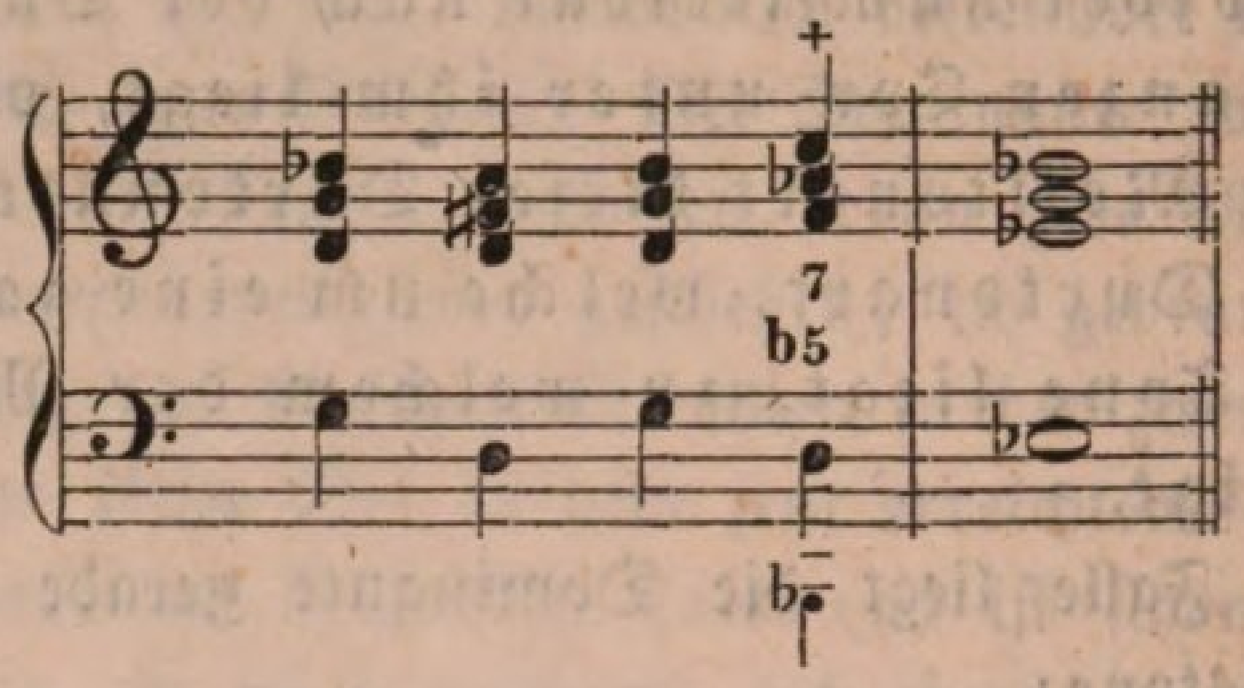
im zweiten Falle wird die Modulationsnote die Septime ihres Grundbaſſes, alſo überhaupt in ihrem Dominantenaccorde:



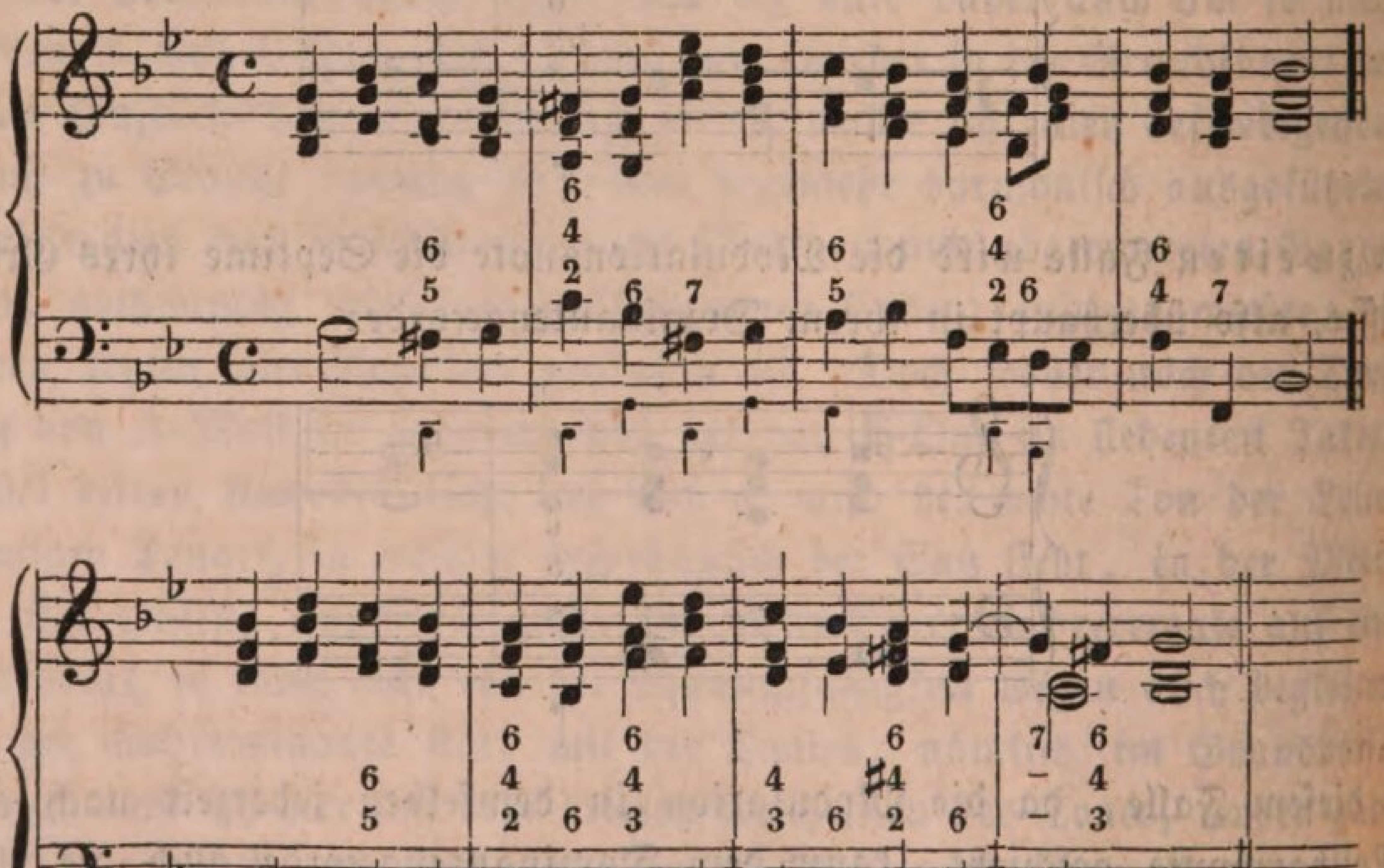
in dieſem Falle, da die Modulation in demſelben jederzeit nach einer Mollharmonie geſchieht, kann dem Dominantenaccorde auch die kleine None zugefügt werden, und dieſer Satz hätte beiſpielsweiſe ſonach auch lauten können:



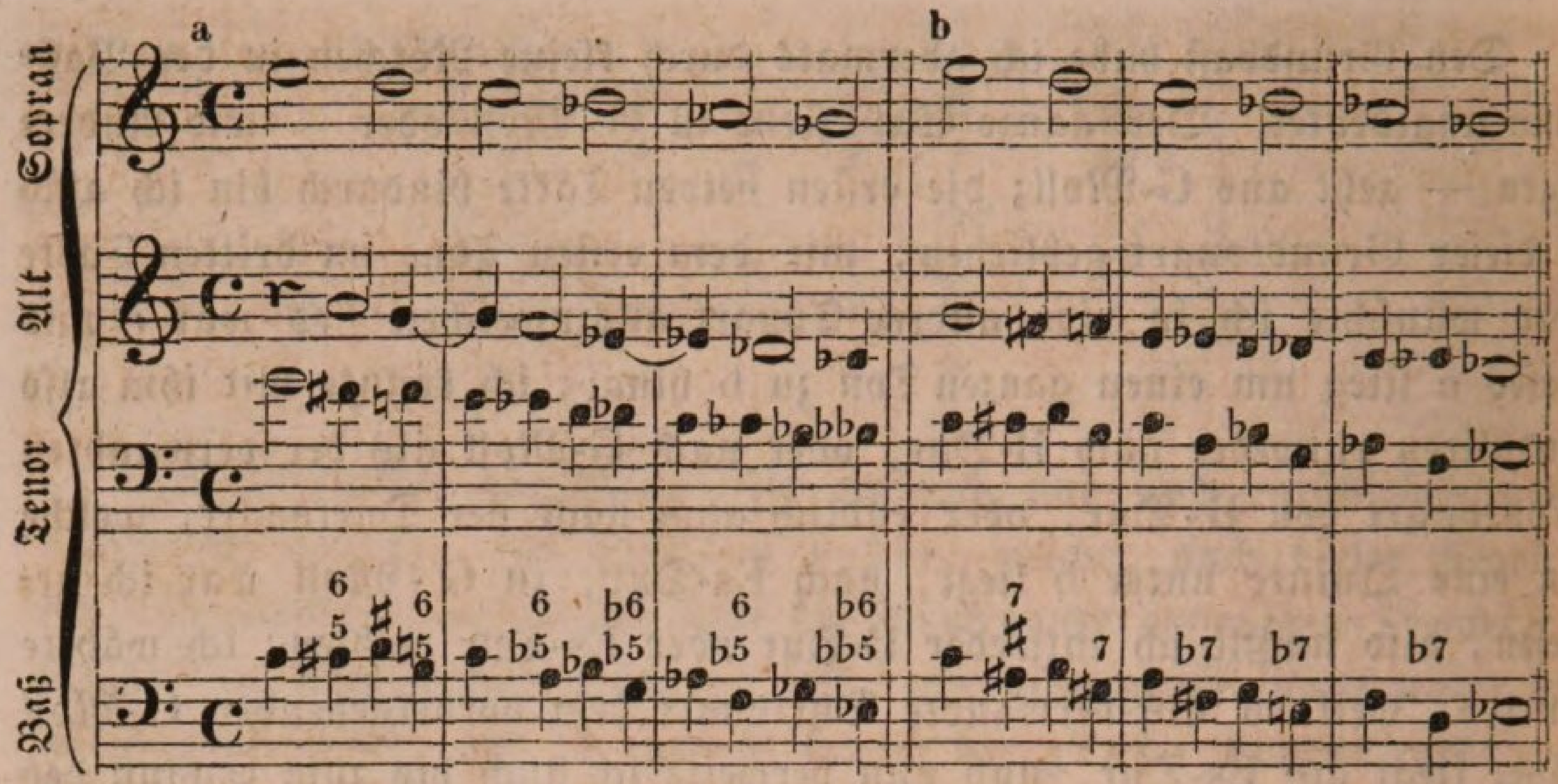
Der Charakter des Moll tritt dadurch nur noch entſchiedener und beſtimmter heraus. Im dritten Falle, welcher nach dieſer Regel in der Modulation möglich iſt, liegt die Dominante derjenigen Tonart, zu welcher die Modulation geſchehen ſoll, um eine große None unter dem Modulationstone, und es entſteht ſonach der große Nonenaccord:



Ich will aber auch ein größeres und mehr ein Ganzes bildendes Beiſpiel für dieſe Regel anführen, damit Ihnen die Sache ſo recht klar wird:



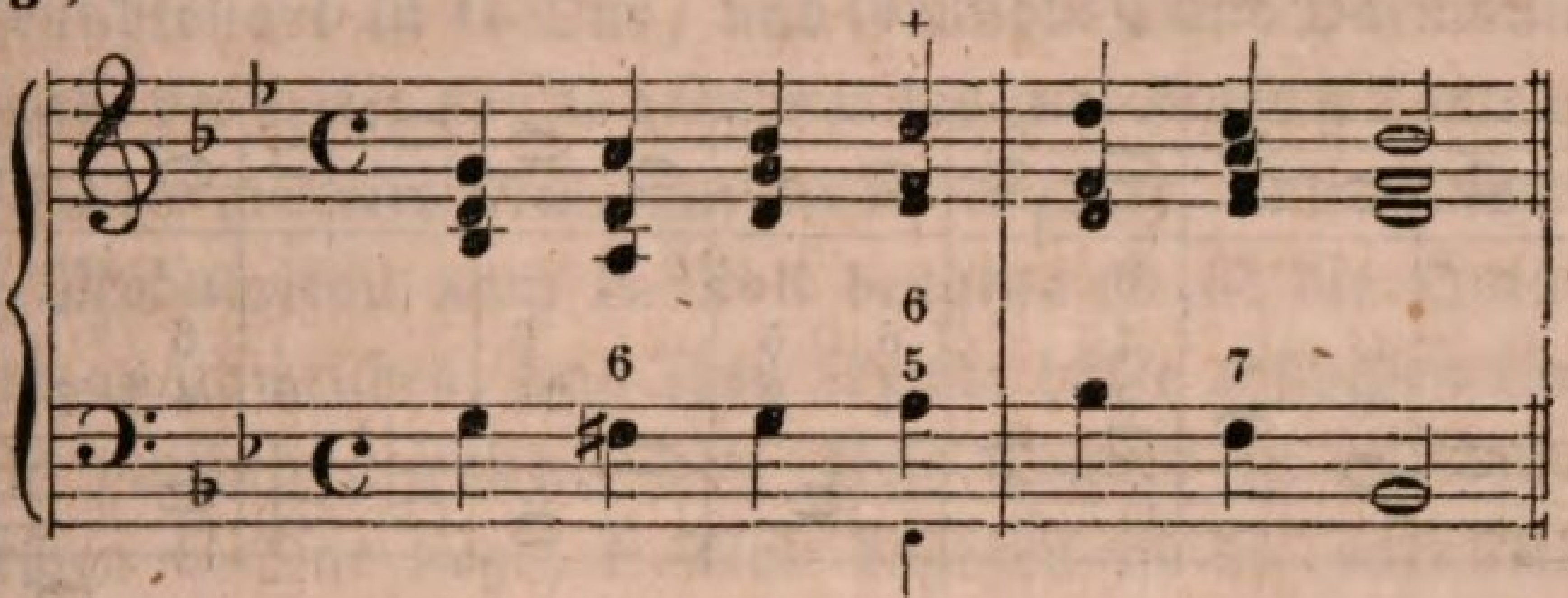
Den Grundbaß habe ich abermals durch kleine Nötchen in der Baßlinie angedeutet. Der ganze Satz ſteht in G-Moll oder — wie Andere ſagen — geht aus G-Moll; die erſten beiden Takte hindurch bin ich auch in dieſer Grundtonart geblieben; mit dem erſten Tone im dritten Takte aber wünſchte ich in eine andere Tonart auszuweichen: es war c und dieſes c ſtieg um einen ganzen Ton zu b hinab; ich konnte mit ihm alſo moduliren entweder nach B-Dur, oder nach G-Moll als der verwandten Molltonart von B-Dur, oder endlich auch nach der Durtonart, welche um eine Quinte unter b liegt, nach Es-Dur; in G-Moll war ich geweſen, alſo mußte ich entweder B-Dur oder Es-Dur wählen; ich wählte erſteres, weil es als verwandte Durtonart dem vorhergehenden G-Moll näher liegt als Es-Dur, und nun verweile ich auch bis zum Schluß des Theils in B-Dur, zu welchem die Modulation mich geführt hatte, ja noch länger, indem ich auch den zweiten Theil mit B-Dur anfange und die Harmonie zwei volle Takte hindurch darin fortführe, bis ich mit dem erſten Tone des dritten Takts wiederum eine Modulation zu machen mich entſchließe; es iſt derſelbe abermals c, welches nach b hinabſteigt; dieſesmal jedoch modulire ich mittelſt des großen Nonenaccordes, den ich in ſeiner dritten Umkehrung gebrauche, nach Es-Dur, und von da mit dem folgenden a in der Melodie, welches auch um einen ganzen Ton nach g fällt, ſofort zurück nach der Grundtonart des ganzen Satzes, nach G-Moll, alſo derjenigen Tonart, welche einen ganzen Ton unter der Modulationsnote liegt, und in welcher dann auch das ganze Beiſpiel ſchließt. Das erſte g im letzten Takte iſt die diſſonirende Quarte (jetzt, da der Accord mit der Quinte im Baſſe umgekehrt iſt, die Septime), welche die Terz vorhält und in der Octav vorbereitet wurde. Ich führte dieſelbe ein, weil ſie ſehr geeignet iſt, das Gefühl mit der eben erſt wieder gewonnenen Grundtonart des Tonſtücks aufs neue und ſo ſehr vertraut zu machen, daß wohl ein ſchneller Schluß folgen konnte. Die übrigen Erſcheinungen in dem Beiſpiele bedürfen für Sie keine beſonderen Erklärungen mehr. Welche wunderbaren Ton- und Harmonie-Verbindungen ſich aber durch Anwendung dieſer Regel in der Modulation in einem Tonſtücke bewerkſtelligen und auf die gefälligſte Weiſe ſelbſt anbringen laſſen, mögen Ihnen folgende zwei kleine Beiſpiele beweiſen, die ich abſichtlich, damit der Gang der einzelnen Stimmen Ihnen ſo recht deutlich und klar in's Auge fällt, förmlich vierſtimmig ausſetze:



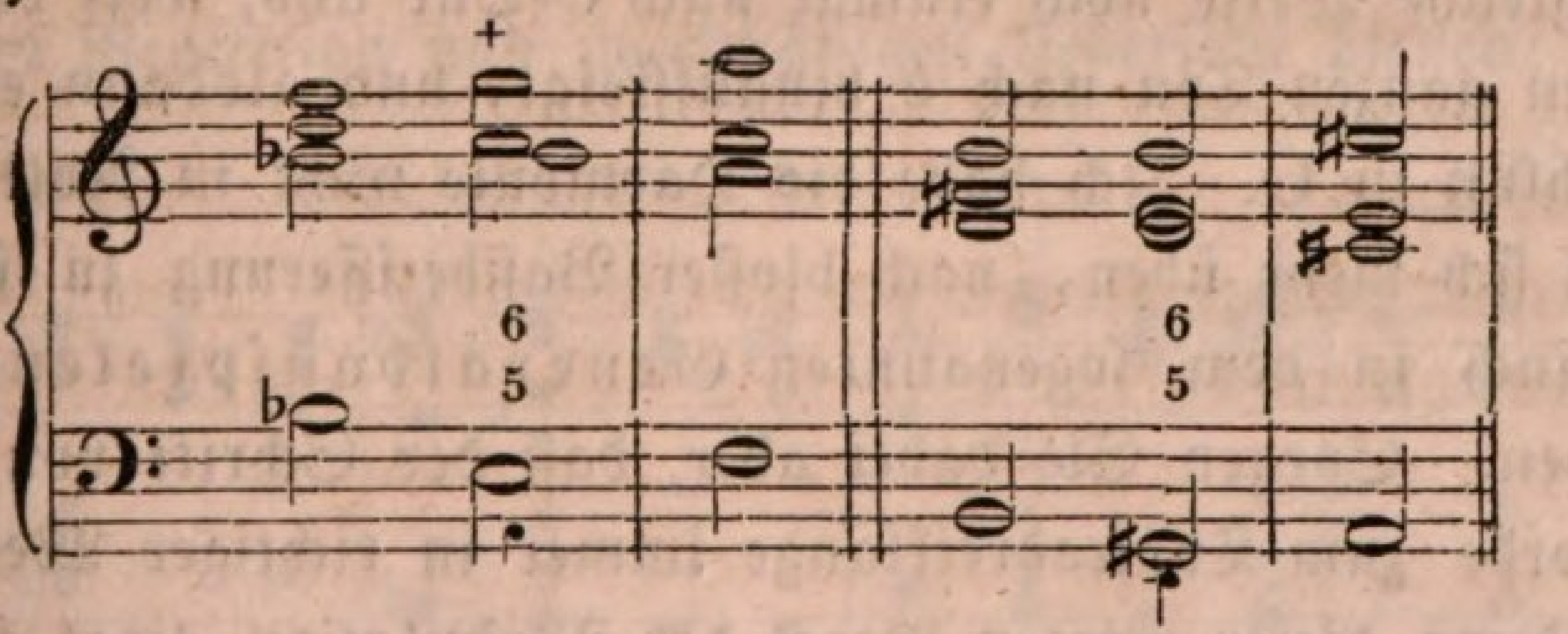
In Beiſpiel a und b iſt der Sopran ſich gleich, und er ſchreitet durch lauter ganze Töne abwärts fort; in a aber geſchieht die Modulation nach lauter Durtonarten und jedesmal zwar durch die erſte Umkehrung des Dominantenaccordes oder den ſogenannten Quintſextenaccord; in b hingegen geſchieht die Modulation nach lauter Molltonarten,. und zwar jedesmal durch einen verminderten Septimenaccord, d. i. die erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes; und welch' wunderbarer Stimmenwechſel wird durch dieſe nur gedoppelte und dabei an ſich ſehr einfache Art der Ausweichung erzeugt?! — In Beiſpiel a zunächſt ſchreitet der Alt, ähnlich dem Sopran, durch lauter ganze Töne abwärts fort, und der Tenor bildet eine vollkommen chromatiſche Leiter, während der Baß in lauter gebrochenen Terzen und Secunden ſich fortbewegt; in Beiſpiel b hingegen vertauſchen die Stimmen ihre Schritte: der Alt ſingt jetzt, was der Tenor, und der Tenor, was der Baß früher zu ſingen hatte; blos der Baß bleibt ſich ſeiner alten Weiſe ſo ziemlich getreu. In der That, meine Herren! je tiefer wir hineinſchauen in das Gewebe der muſikaliſchen Harmonie und je weiter wir ihr innerſtes Weſen durchdringen, deſto mehr müſſen wir erſtaunen über die ſo wunderbare Ordnung und den ſo in und durch ſich nothwendigen innigſten Zuſammenhang aller einzelnen Theile, welche darin ſtattfinden. Es hängen dieſe zuſammen und greifen in einander, wie die tauſend Glieder einer ſchön geformten Schlangenkette: ein Glied weggenommen, und die ganze Kette fällt auseinander.

4) Steigt, im Gegenſatze zur vorhergehenden dritten Regel, ein Ton um eine volle Secunde (ganzen Ton), ſo können wir mit demſelben moduliren nach derjenigen Tonart (Dur oder Moll), von welcher der auf die Modulationsnote folgende Ton eine große Terz entfernt iſt.

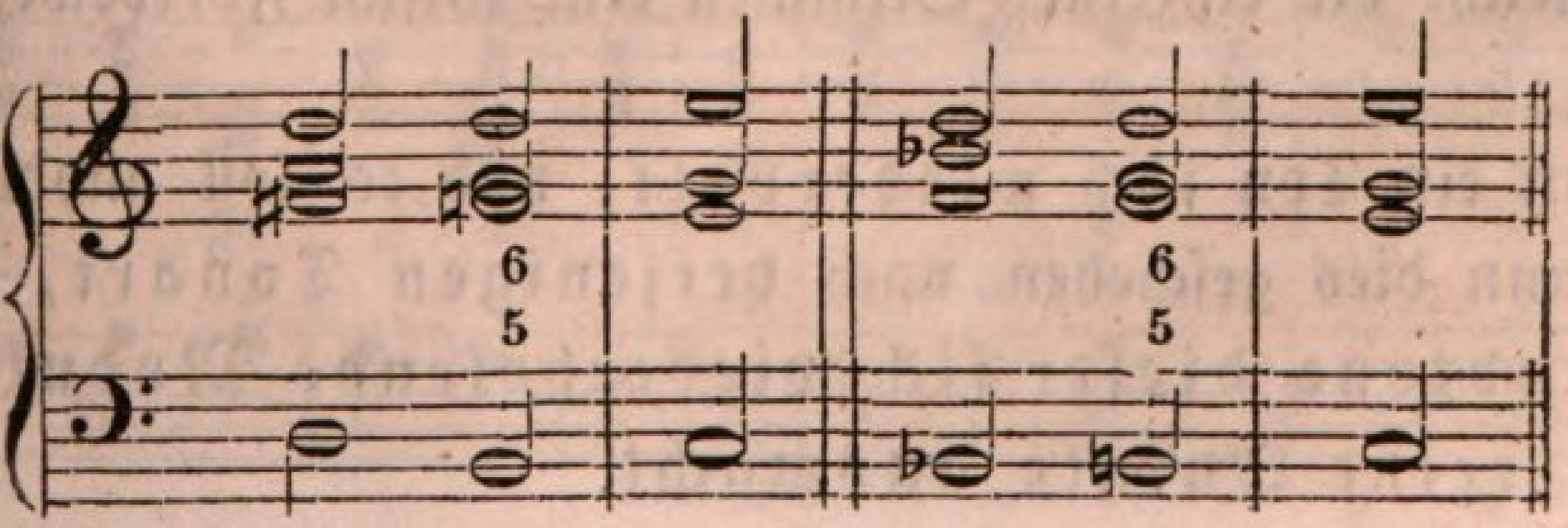
Die Dominante liegt bei Anwendung dieſer Regel allemal um eine Quinte unter der Modulationsnote; indeß iſt mit großer Vorſicht dabei zu verfahren, indem man gar leicht in zu weit entfernt liegende Tonarten dadurch gelangt und dadurch der Wohlverbindung der Accorde und Harmonien, dem, was man den Fluß im Satze nennt, ſehr ſchadet. Die wenigſte Gefahr laufen Sie, bei Anwendung dieſer Regel Mißgriffe in der Modulation zu thun, wenn Sie dabei aus einer Molltonart in deren verwandte Durtonart ausweichen, wie hier von G-Moll unter c, das zu d hinaufſteigt, nach B-Dur (eine Tonart, welche eine große Terz unter a liegt):



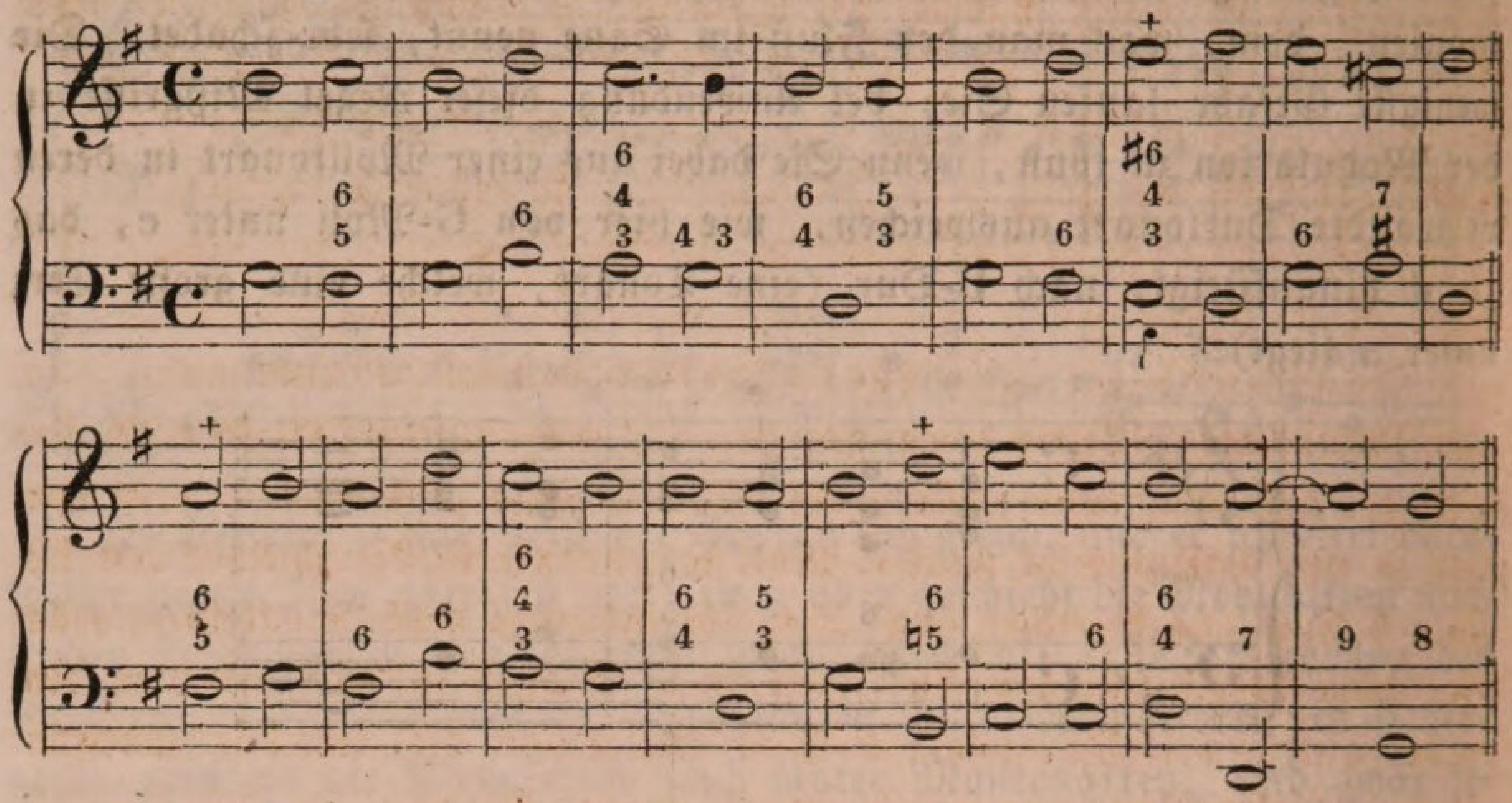
oder wenn Sie nach einer Tonart ausweichen, welche entweder ein Kreuz mehr oder ein Be weniger in der Vorzeichnung hat als diejenige Tonart, in welcher Sie ſich befinden und aus der Sie ausweichen wollen, alſo überhaupt nach einer Tonart, welche in einer ſehr engen Beziehung zu der vorhergehenden ſteht (indem ihr Grundton die Dominante dieſer vorhergehenden Tonart iſt), wie hier von B- nach F-Dur, oder von H-Moll nach A-Dur:



Mißlicher ſind ſchon Modulationen nach Tonarten, die entweder zwei Kreuze mehr, oder zwei Be weniger in der Vorzeichnung haben, als von D-Dur nach C-Dur, von B- nach C-Dur:



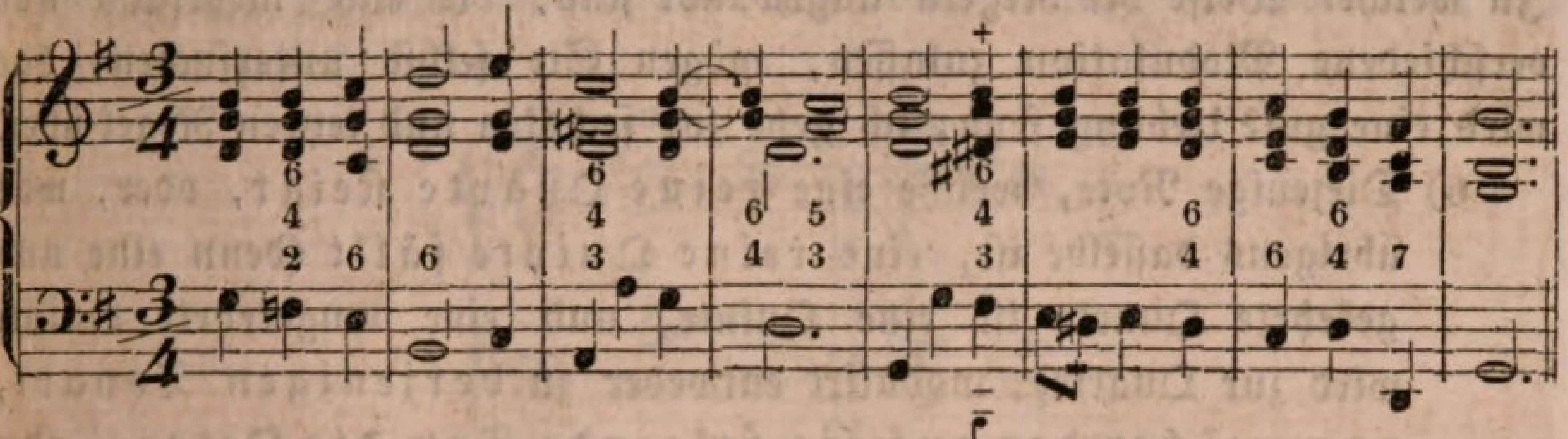
und gar nicht rathſame Ausweichungen in noch entferntere Tonarten, welche nach dieſer Regel recht wohl möglich werden können. Ich will ein Beiſpiel herſetzen, welches die ſchicklichſte Weiſe darthun mag, in welcher die Regel ihre Anwendung finden kann:



Die Melodie bleibt in G-Dur, welches die Grundtonart des ganzen Beiſpiels iſt, bis zu Ende des fünften Takts; im ſechsten Takte ſteigt die Note e einen ganzen Ton zu fis hinauf, und modulirt nach D-Dur, welches eine große Terz unter dieſem fis liegt, und in welchem nun auch der erſte Theil ſchließt; der zweite Theil fängt gleich mit einer ähnlichen Modulation nach G-Dur zurück an; im 14ten Takte weicht dies G-Dur aber auf gleiche Weiſe noch einmal nach C-Dur aus, weil der Melodienton d einen ganzen Ton nach e hinaufſteigt, und alsdann erſt folgt der völlige Schluß in G. Ich habe die Harmonie nicht in Noten ausgeſetzt, damit Sie ſich mehr üben, nach bloßer Baßbezifferung zu ſpielen, alſo nebenbei auch in dem ſogenannten Generalbaßſpielen immer fertiger werden. Sorgen Sie dabei aber, daß der Schritt von dem Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange immer in richtiger Weiſe geſchieht: bei Anwendung dieſer vierten Regel der Modulation liegt jedesmal die Quinte des Dominantenaccordes in der Melodie, und Sie erinnern aus früheren Betrachtungen her, daß, wenn dies der Fall iſt und die Melodie ſteigt, gar leicht die einzelnen Stimmen eine falſche Fortbewegung machen können.

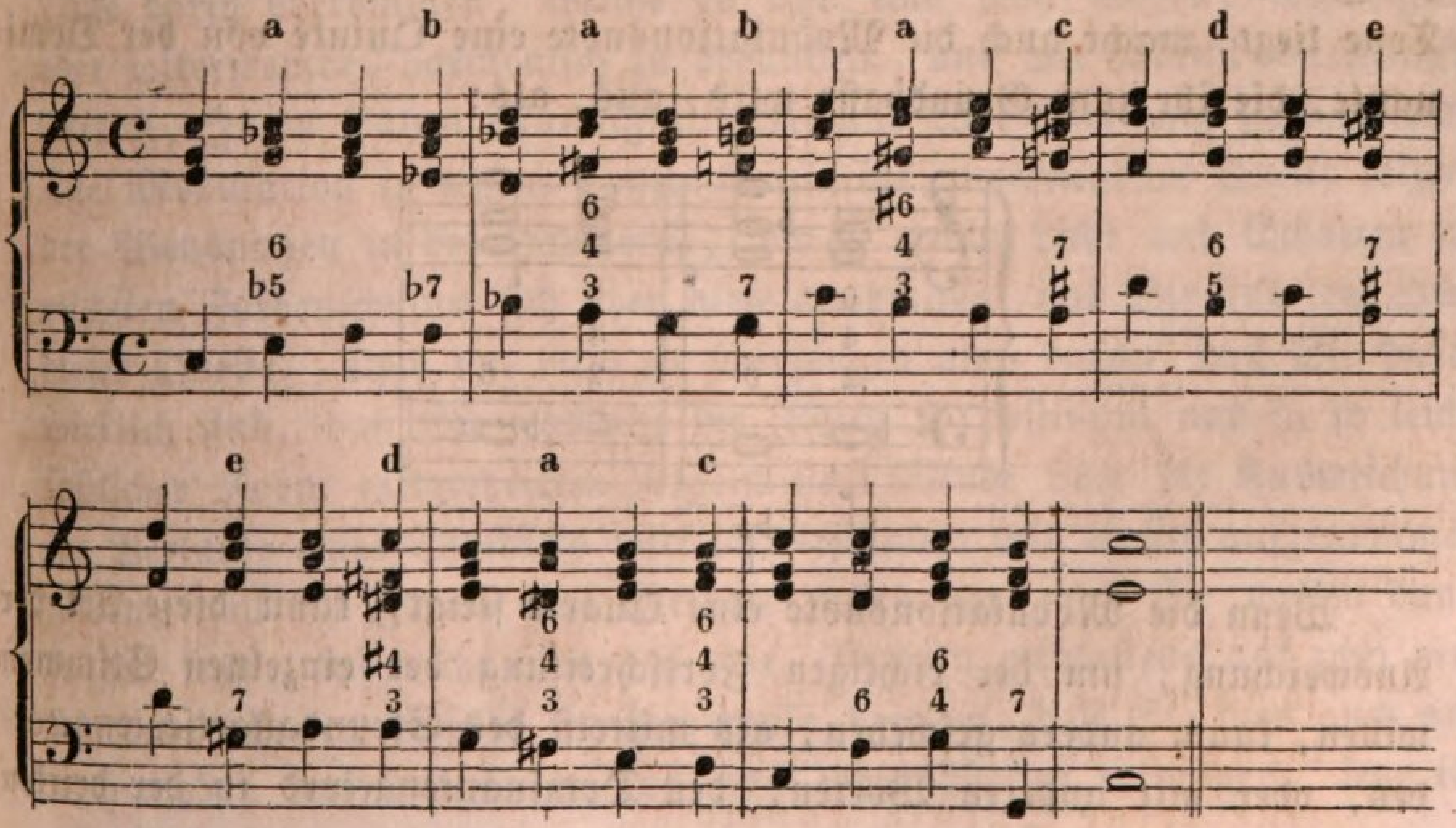
5) Wenn ein Ton ſich wiederholt, und es ſoll modulirt werden, ſo kann dies geſchehen nach derjenigen Tonart, von deren Grundtone dieſer ſich wiederholende Modulationston eine reine Quinte ausmacht.

Die Dominante liegt bei dieſer Ausweichung allemal eine Octav unter der Modulationsnote, wie Sie aus dieſem Beiſpiel ſogleich erſehen:



Die Grundtonart iſt G-Dur, und Grundbaß und Harmonie ſind auch nach Maaßgabe der Leiter von G geordnet bis zum fünften Takte, wo der Ton h in der Melodie mehrere Male auf einander folgt, und ich ihn daher einmal zu der Modulation nach E-Moll benutzte (h iſt die Quinte von E). Nach E-Dur auszuweichen, was eben ſowohl hätte geſchehen können, wäre aber nicht ſo paſſend geweſen, weil dieſe Tonart zu entfernt von dem vorher gültigen G-Dur liegt; E-Moll dagegen iſt die parallele Molltonart von dieſer Durtonart, und deshalb durfte ich auch auf das E-Moll, ohne förmliche Modulation, ſogleich wieder den G-Dur-Dreiklang (in der zweiten Umkehrung als Quartſextenaccord) folgen laſſen, um nun das Beiſpiel in ſeiner Grundtonart zu ſchließen.

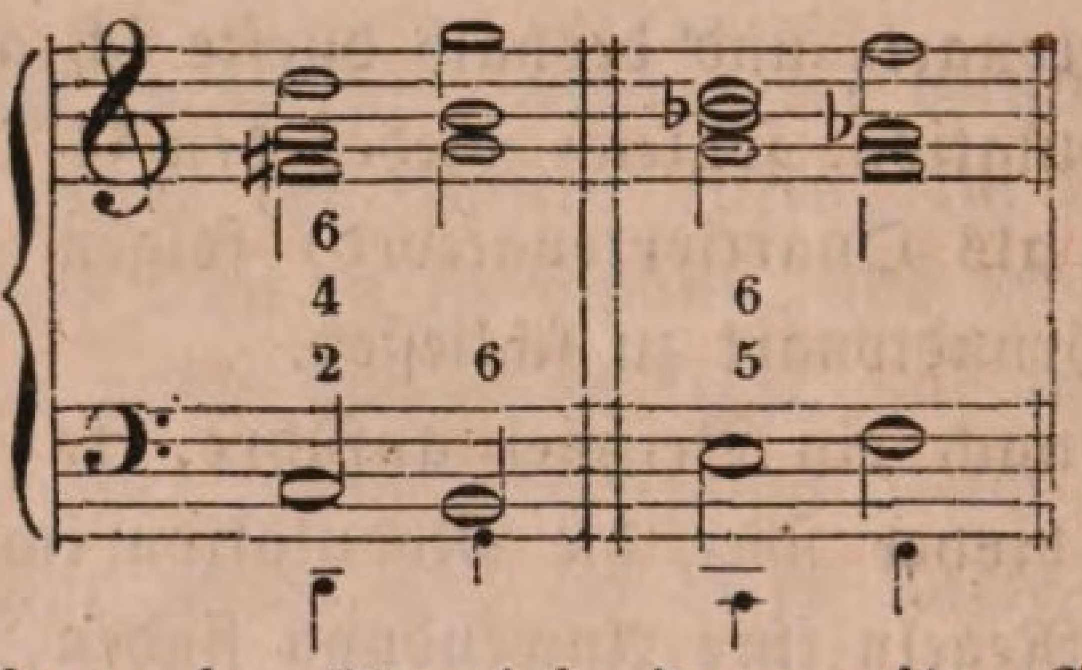
Wenn ich hiernach ein Beiſpiel anführe, in welchem, eng zuſammengedrängt, alle bisher über die Modulation im Verlaufe eines Tonſtücks aufgeſtellten Regeln ihre Anwendung finden, ſo wird das zu einer ſehr nützlichen Repetition und zweckmäßigen Ueberſicht dienen:



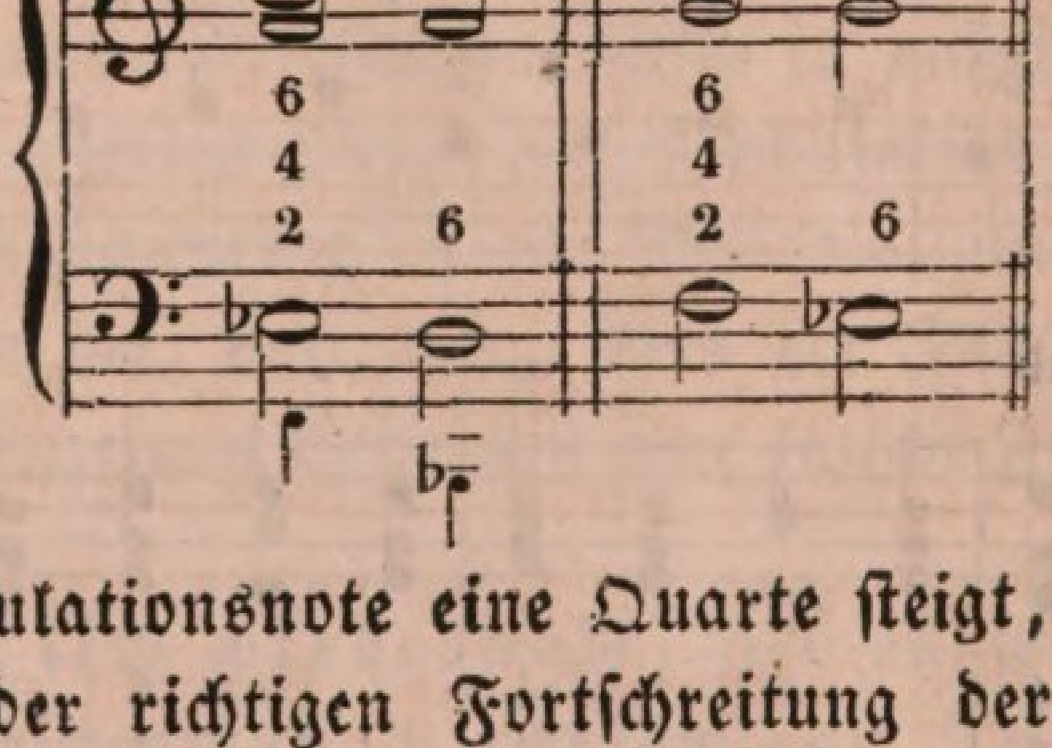
Unter a iſt die fünfte Regel angewandt; unter b die vierte Regel; unter c die erſte; unter d die zweite, und unter e die dritte Regel. In welcher Weiſe die Regeln angewandt ſind, die eine mehrfache und verſchiedene Modulation zulaſſen, mögen Sie ſelbſt unterſuchen; das wird eine gute Uebung ſeyn; ich gehe zur ſechsten und letzten Regel über.

6) Diejenige Note, welche eine reine Quarte ſteigt, oder, was übrigens daſſelbe iſt, eine reine Quinte fällt (denn eine umgekehrte Quarte iſt eine Quinte, und eine umgekehrte Quinte wird zur Quarte), modulirt entweder zu derjenigen Tonart, von welcher der auf ſie folgende Ton die Octave, oder von welcher dieſer Ton die Quinte iſt.

Wir können alſo, wenn z. B. d nach g in der Melodie hinaufſteigt, mit dem d moduliren nach G (Dur oder Moll) oder nach C (Dur oder Moll), denn der Melodienton g, welcher auf die Modulationsnote d folgt, iſt von G die Octave und von C die Quinte. Bei Anwendung der Regel in erſterer Weiſe liegt die Dominante allemal eine Octave unter der Modulationsnote (iſt dieſe ſelbſt die Dominante), als:

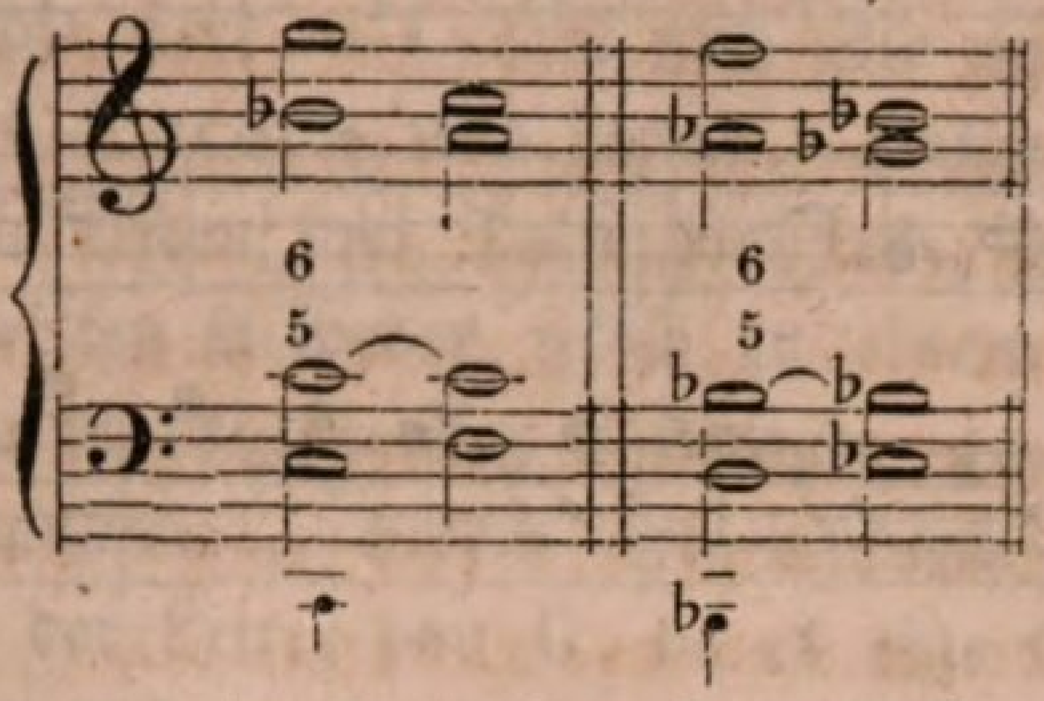


Und bei Anwendung der Regel in der zweiten Weiſe, wo nach derjenigen Tonart modulirt wird, welche eine Quinte unter dem folgenden Tone liegt, macht auch die Modulationsnote eine Quinte von der Dominante, die ihr zum Grundbaſſe wird, aus, als:



Wenn die Modulationsnote eine Quarte ſteigt, kann dieſe Art der Ausweichung, um der richtigen Fortſchreitung der einzelnen Stimmen willen, kaum anders geſchehen, als mittelſt des Secundquartſextenaccordes, oder mit anderen Worten: den Dominantenaccord in der dritten

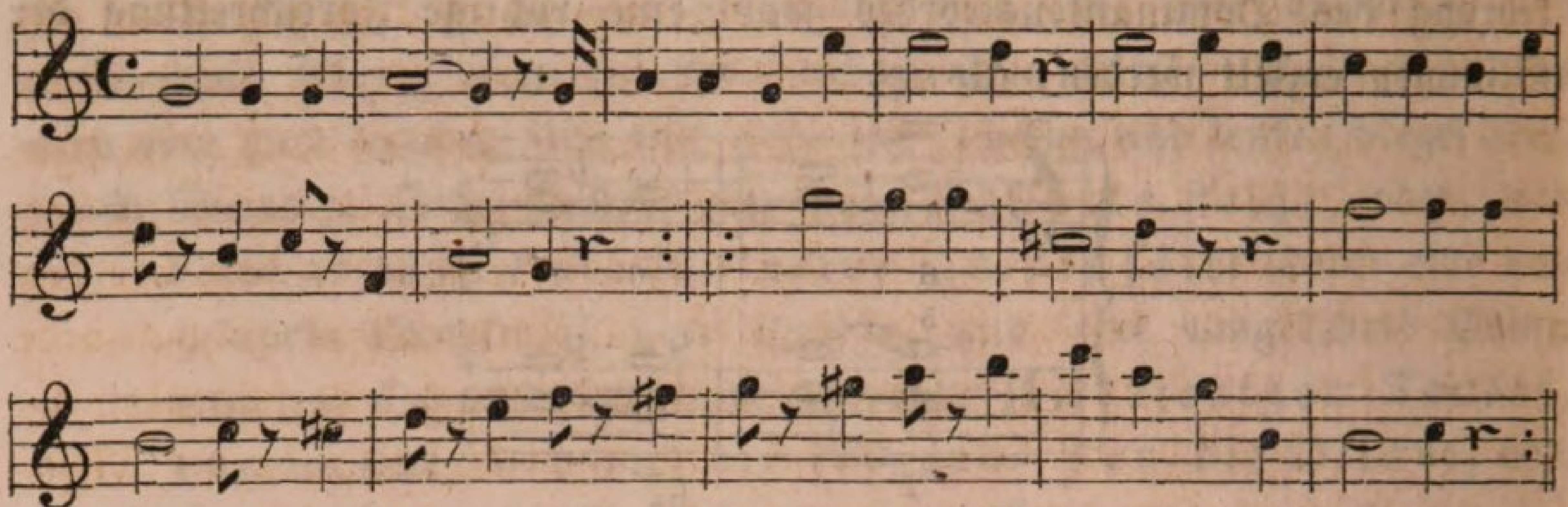
Umkehrung gebraucht, wo die Septime im Baſſe liegt. Fällt hingegen die Modulationsnote eine Quinte, ſo kann auch bei einer andern Umkehrung des Dominantenaccordes wohl eine richtige Fortſchreitung der Stimmen erzielt werden, als:



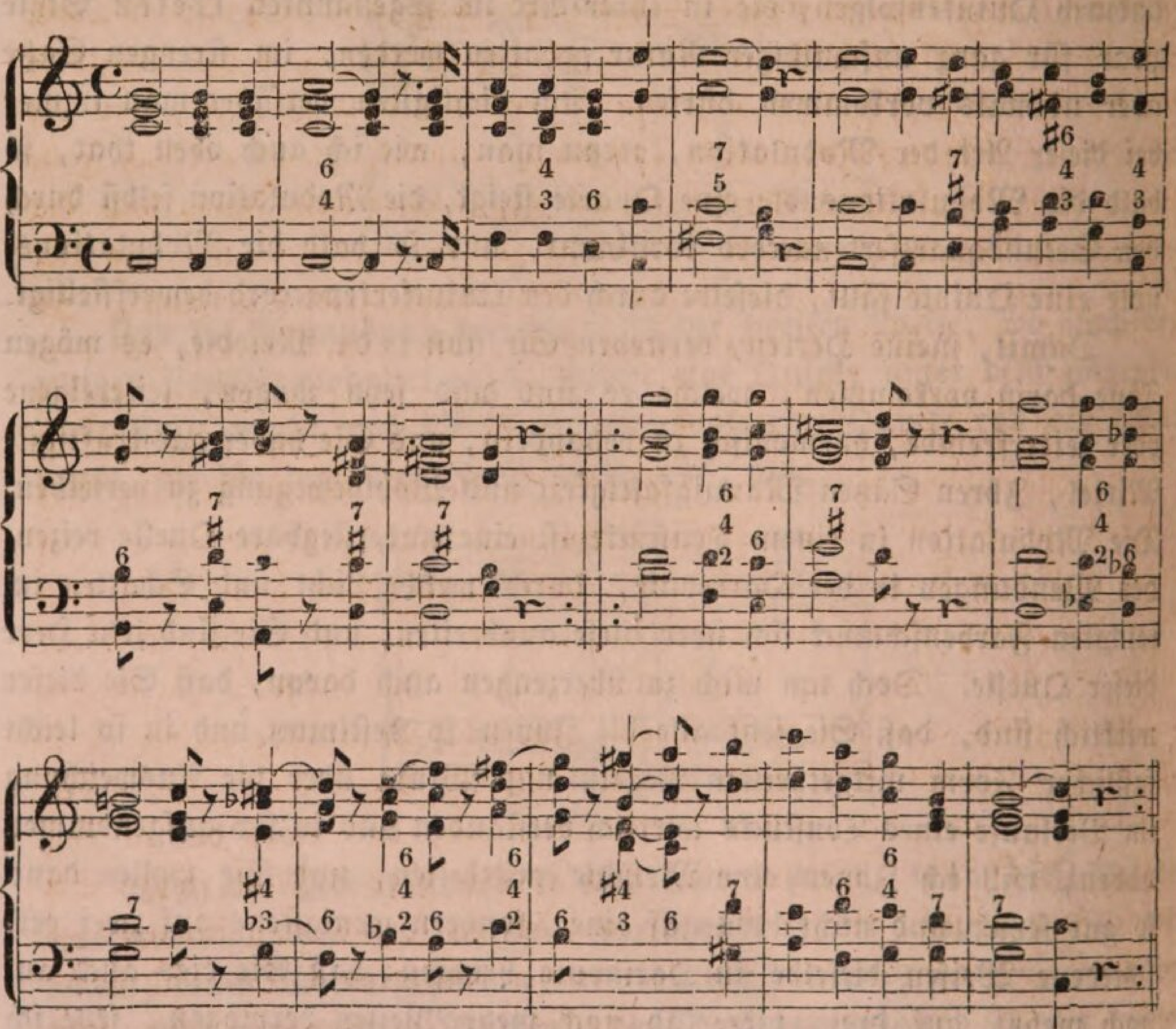
wie Sie ſehen, aber auch nur in weiter Harmonie. Ueberhaupt iſt dieſe Art der Modulation in dem ſogenannten ſtrengen Satze, von dem ich Ihnen ſpäterhin auch noch Manches vorzutragen habe, eine ſehr gefährliche Klippe, an welcher ſelbſt der umſichtigſte Harmoniker oft ſcheitert. Ich will Ihnen dies zur Warnung geſagt haben, daß Sie nicht ſo leicht und zu raſch darüber hinausgehen: es entſtehen gar zu bald und unbemerkt dadurch Quintenfolgen, die in ihrer Art im ſogenannten freien Style zwar für ganz unſchuldiger Natur gehalten werden, im ſtrengen Satze aber niemals vorkommen dürfen. Am richtigſten verfährt man immer bei dieſer Art der Modulation, wenn man, wie ich auch oben that, ſo bald die Modulationsnote eine Quarte ſteigt, die Modulation ſelbſt durch den Secundquartſextenaccord vornimmt, und ſo bald die Modulationsnote eine Quinte fällt, dieſelbe durch den Quintſextenaccord bewerkſtelligt.

Damit, meine Herren, verſtehen Sie nun jede Melodie, es mögen Töne darin vorkommen, welche es ſind und ſeyn mögen, leitereigene oder leiterfremde, harmoniſch zu behandeln, und Sie haben das kräftigſte Mittel, Ihren Sätzen Mannigfaltigkeit und Wohlbewegung zu verleihen. Die Modulation in einem Tonſtücke iſt eine unverſiegbare Quelle reizender Wendungen in der Harmonie, durch welche Licht und Schatten im reichſten Farbenſchmuck ſich über dieſe ausbreiten, und Sie ſind jetzt Herr dieſer Quelle. Doch um mich zu überzeugen auch davon, daß Sie dieſer wirklich ſind, daß Sie jetzt alle die Ihnen ſo beſtimmt und in ſo leicht faßlicher Form mitgetheilten Regeln und Winke über die Ausweichung im Verlaufe eines Tonſtücks wirklich verſtanden und in ſich aufgenommen haben, will ich Ihnen eine Melodie mittheilen, und Sie wollen dann ſo gut ſeyn, und nicht blos auf eine, ſondern wenigſtens auf zwei verſchiedene Weiſen dieſelbe in Harmonie bringen; daß Sie dies auch auf noch mehr, auf drei, vier und noch mehr Weiſen vermögen, ſetze ich

voraus, die Mittel dazu habe ich Ihnen genugſam an die Hand gegeben. Zunächſt die bloße Melodie:

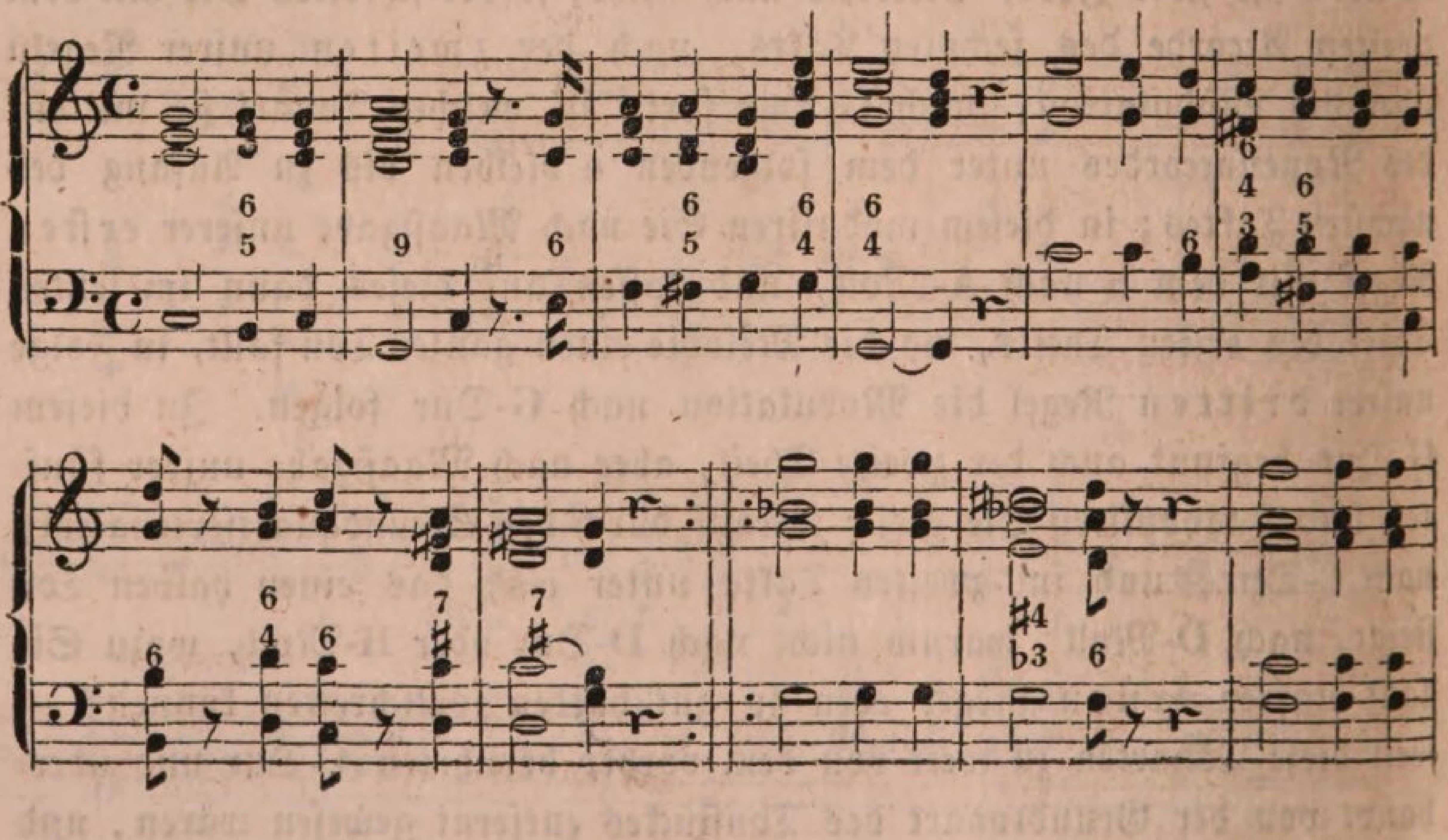


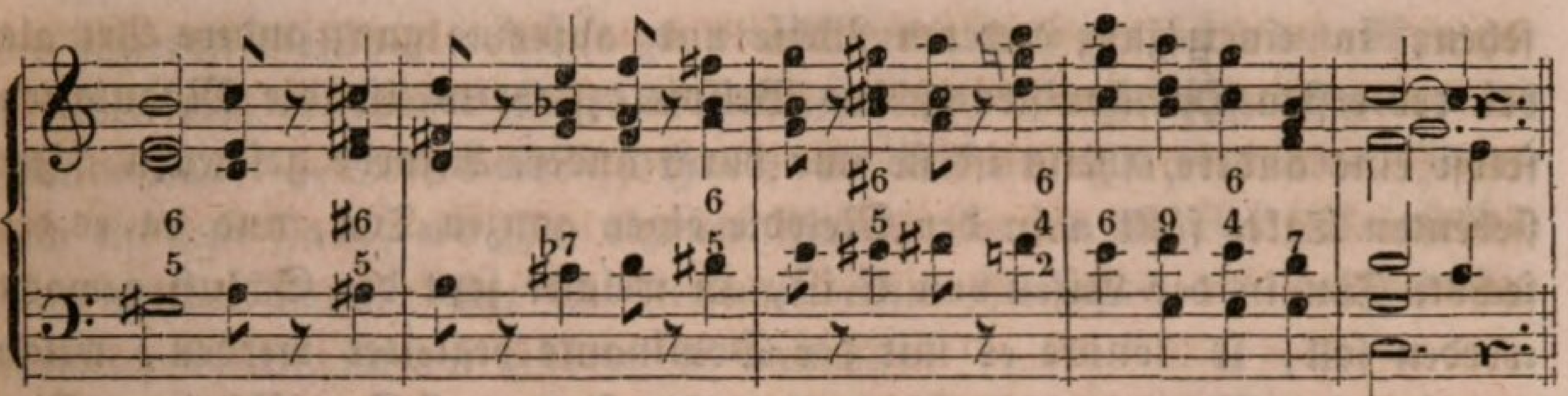
das die einfache Melodie; ſpielen Sie dieſelbe, ſo wie ſie daſteht, mehreremale auf Ihrem Inſtrumente, damit Ihnen der bedeutende Unterſchied recht einleuchtet zwiſchen dem Effecte, welchen ſie jetzt in ihrer einfachen, nackten Geſtalt, und welchen ſie nachher in dem harmoniſchen und zwar mehrfach harmoniſchen Gewande hervorbringt. Sie geſtalten dieſes zunächſt ſo:



Fühle ich mich gedrungen, Ihnen meine Freude zu bezeugen über die geſchickte Art und Weiſe, wie Sie die einfache Melodie mit einer harmoniſchen Begleitung verſehen haben, ſo geſchieht es auch mit Dank für die Aufmerkſamkeit, welche Sie meinem Vortrage in der That heute ſchenkten. Die Melodie ſteht in C-Dur und Sie fangen auch ganz richtig die Harmonie in C-Dur an, und ſuchen, einige Zeit darin zu verweilen, wenigſtens die erſten drei Takte hindurch, ſo ſehr, daß Sie den zweiten Accord des dritten Accordes ſelbſt zu einem Dominantenaccorde machen, der von dem vorhergehenden F-Accorde nach dem folgenden C-Duraccorde förmlich modulirt, indem Sie nämlich das a in der Melodie, als ſechsten Ton der Leiter von C, da es eine Stufe fällt, mit der Dominante als Grundbaß begleiten, und ſo den großen Nonenaccord bilden, der hier dann in ſeiner dritten Umkehrung erſcheint. Mit Eintritt des vierten Taktes moduliren Sie unter dem e in der Melodie, und wohin? — gemäß unſerer dritten Regel mittelſt des großen Nonenaccordes nach G-Dur, weil die Modulationsnote einen ganzen Ton fällt; nach welcher anderen Tonart hätten ſie aber eben ſo gut auch hier ausweichen können? — einmal nach D-Dur, und dann auch nach H-Moll. Den fünften Takt fangen Sie wieder in der Grundtonart des Tonſtücks an, moduliren jedoch ſchon am Schluſſe deſſelben nach A-Moll, weil der Modulationston d einen ganzen Ton nach c hinabſteigt, in welchem Falle man, nach der bereits angeführten Regel, ausweichen kann nach der Tonart, welche dieſen ganzen Ton unter ihr liegt oder — wie Sie hier gethan haben — nach der verwandten Molltonart dieſer Durtonart. In A-Moll iſt aber Ihres Bleibens auch nicht; ſofort ſchreiten Sie mit dem zweiten Accorde des ſechsten Takts, nach der zweiten unſrer Regeln über die Modulation, nach G-Dur fort, in welcher Tonart ſie mittelſt des Nonenaccordes unter dem folgenden e bleiben bis zu Anfang des nächſten Taktes; in dieſem moduliren Sie nach Maaßgabe unſerer erſten Regel mit dem h nach A-Moll, und laſſen auf dieſes dann im letzten Takte des erſten Theils, wo die Melodie einen ganzen Ton fällt, in Folge unſrer dritten Regel die Modulation nach G-Dur folgen. In dieſem G-Dur beginnt auch der zweite Theil, aber nach Maaßgabe unſrer fünften Regel moduliren Sie gleich darauf durch den Secundquartſextenaccord nach C-Dur, und im zweiten Takte unter cis, das einen halben Ton ſteigt, nach D-Moll; warum nicht nach D-Dur oder H-Moll, wozu Sie laut unſrer erſten Regel eben ſo gut hätten fortſchreiten können? — weil dieſe Tonarten zu weit von dem vorher berührten C-Dur und überhaupt von der Grundtonart des Tonſtückes entfernt geweſen wären, und

daher, als allen Fluß in der Harmonie ſtörend, keinen guten Eindruck auf unſer Gefühl gemacht haben würden. Im dritten und vierten Takte des zweiten Theils haben Sie dieſelben Regeln benutzt wie im erſten und zweiten Takte. Im vierten Takte ſteigt der letzte Melodienton (cis) einen halben Ton, und Sie moduliren damit auch nach der Tonart, welche einen halben Ton darüber liegt, nach D, weil Sie aber D-Moll und nicht D-Dur wählen, machen Sie die Modulation auch durch den in der Mollharmonie ſo kräftig wirkenden kleinen Nonenaccord, den Sie in der dritten Umkehrung als Terzquartenaccord gebrauchen; mit e im fünften Takte, das ebenfalls einen halben Ton ſteigt, machen Sie dieſelbe Modulation, nur nicht nach der Moll-, ſondern nach der Durtonart, und daher auch blos durch den einfachen Dominantſeptimenaccord; eben ſo ſind Sie mit fis, dem letzten Melodientone dieſes Taktes verfahren, und im ſechsten Takte mit gis, nur daß Sie hier wieder, da die Ausweichung nach einer Molltonart geſchieht, den hier auch trefflich wirkenden kleinen Nonenaccord, und hier (wie vorhin) in ſeiner dritten Umkehrung als Terzquartenaccord anbringen, wie unter dem folgenden h, mit welchem Sie noch in A-Moll bleiben, um von da aus dann die volle Cadenz in C-Dur zu machen. — Faſt jede unſerer Regeln über die Modulation läßt die Wahl zwiſchen mehreren Arten der Ausweichung, und rechnen Sie dazu noch die Verſchiedenheit, die ſich im Satze durch verſchiedenen Grundbaß und verſchiedene Umkehrung der Accorde bewerkſtelligen läßt, ſo wird es Ihnen leicht werden, nunmehr dieſelbe Melodie auch auf eine andere Weiſe noch zu harmoniſiren.





Welch' großer Unterſchied, wenn wir dieſen mit jenem erſten Satze vergleichen! — und nicht allein in der Harmonie an und für ſich, ſondern auch — und beſonders auch in deren Wirkung! — Gleich die erſten beiden Takte ſtimmen mit denen des erſten Satzes nicht überein: dort waren im erſten Takte drei C-Dreiklänge, hier iſt der mittlere Accord zu einem Dominantenaccorde geworden, weil der fünte Ton der Leiter von C, in welcher die Melodie geſchrieben iſt, hier, da er mehrere Male auf einander folgt, zur Abwechſelung mit der Dominante begleitet wurde; im zweiten Takte iſt der ſechste Ton der Leiter (a), weil er eine Stufe fällt, mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante im Grundbaſſe begleitet, wodurch der große Nonenaccord entſtand; im dritten Takte wird mit dem zweiten Melodientone, wie im erſten Satze, aber auf eine andere Weiſe, nach unſerer dritten Regel modulirt, nämlich nach G-Dur und nun bleibt die Harmonie den ganzen erſten Theil hindurch fortwährend in dieſer Tonart, d. h. aller Grundbaß iſt den folgenden Melodientönen unterlegt aus der Leiter von G-Dur, ganz als wenn die Melodie urſprünglich in G-Dur geſetzt wäre, da kein Ton unter denſelben vorkommt, welchen nicht jene Leiter von G enthielte; wäre dies der Fall geweſen, wäre ein der Leiter von G fremder Ton in der Melodie vorgekommen, ſo hätte natürlich auch die Tonart wieder verlaſſen und förmlich ausgewichen werden müſſen. Der zweite Theil fängt in G-Moll an; es durfte dies geſchehen, obgleich der erſte Theil in G-Dur ſchließt, weil nach dem Geſetze der harmoniſchen Verwandtſchaft recht wohl auf einen Duraccord unmittelbar der Molldreiklang derſelben Tonica folgen darf und umgekehrt. Die fünfte Regel der Modulation, zu welcher der erſte Takt des zweiten Theils Gelegenheit gegeben hätte, iſt nicht angewendet; im zweiten Takte, wie das erſtemal, die erſte Regel der Modulation, aber mit einem anderen Dominanten-, nämlich diesmal mit dem kleinen Nonenaccorde in der dritten Umkehrung, weil die Harmonie ſich in Moll befindet; auf das D-Moll durfte im dritten Takte, nach Maaßgabe der harmoniſchen Verwandtſchaft recht wohl F-Dur folgen; im vierten Takte iſt gemäß der erſten Regel nach A-Moll modulirt, und nun iſt dieſe Regel fortwährend bis zum vorletzten Takte angewandt, aber, wie Sie

ſehen, in einer ganz anderen Weiſe und auf eine ganz andere Art als bei der erſten Harmoniſirung des Beiſpiels, theils iſt die Modulation ſelbſt eine andere, theils iſt ſie nur durch andere Accorde geſchehen. Im ſiebenten Takte fällt a in der Melodie einen ganzen Ton, und da es der ſechste Ton in der Leiter von C iſt, in welcher jetzt der Schluß gemacht werden ſoll, ſo konnte es mit der Dominante begleitet werden, welche nun mit der None auch entſchieden zu der Tonart C-Dur führt. — Eine dritte, vierte, ja fünfte, ſechste verſchiedene harmoniſche Bearbeitung läßt das Beiſpiel noch zu, zumal wollten wir es jetzt auch mit Diſſonanzen verweben; doch überlaſſe ich lieber Ihren häuslichen Uebungen dieſe Verſuche, die Sie in der That aber machen mögen: man kann nie genug, und noch ohnmöglicher zu viel Gewandtheit ſich in dem, was man einmal lernt, erwerben; Uebung aber iſt die Mutter aller Fertigkeit.

Den eigentlich ſächlichen Theil unſerer heutigen Betrachtung hätten wir nunmehr erledigt; indeſſen, meine hochzuverehrende Herren! ſchauen wir noch einmal zurück auf die unermeßlich große Freiheit, welche uns jene Regeln über die Anwendung der Modulation in der Melodie oder im Verlaufe eines Tonſtücks in praktiſcher Hinſicht laſſen, ſo dringt ſich unabweisbar die Frage auch auf:

> wie und wodurch ſchützen wir uns vor einer Verirrung in dieſem weiten Raume unſeres Willens?

oder mit mehr beſtimmter Beziehung auf den Gegenſtand mich ausgedrückt: für die Art und Weiſe, wie wir in allen Fällen der Fortſchreitung der Melodie moduliren können, haben wir beſtimmte Regeln;

> allein woher wiſſen wir und woran vermögen wir zu erkennen, welche in jedem Augenblicke die beſten und ſchicklichſten Modulationen ſind, die wir, wenn wir entweder auszuweichen durch äußere Umſtände (leiterfremde Töne) gezwungen oder durch eigenes inneres Verlangen genöthigt werden, bei der großen Wahl, welche uns jene praktiſche Regeln laſſen, vornehmen? —

Die große Wichtigkeit dieſer Frage fühlen Sie ſelbſt, und ich kann nur beklagen, daß uns bei Beantwortung derſelben die eigentliche Wiſſenſchaft ſo wenig unterſtützt, denn theils iſt dieſe Wahl der Ausweichung in eine andere Tonart Sache des Geſchmacks und theils Sache des Gefühls, welches man durch ſein Tongebilde eben auszudrücken und darzuſtellen beabſichtigt; Geſchmack aber läßt ſich im Grunde Niemanden lehren, ſondern muß von der Natur ſchon gegeben ſeyn und dann durch reiche Erfahrung gebildet und geläutert werden, und wer vermag die Welt

des inneren Gefühlslebens ſo zu überſchauen, daß er für jeden Moment derſelben eine beſtimmte Regel in Hinſicht ſeiner Darſtellung zu geben im Stande wäre! — Doch werden folgende leiſe Andeutungen hinreichen, Ihnen auch in dem Falle, wo Ihr eigenes Gefühl Sie im Zweifel laſſen ſollte, nach welcher Tonart Sie im Verlaufe eines Tonſatzes am geſchickteſten ausweichen, als ſicherer Führer zu dienen.

Zunächſt komme ich dabei auf die Frage zurück, was überhaupt eigentlich moduliren in der Tonkunſt heißt? — Es heißt dies: die Harmonie aus dem Haupttone oder der Grundtonart durch andere Töne oder Tonarten vermittelſt ſchicklicher Ausweichungen durchführen, ohne aber den Punkt und Faden dabei zu verlieren, von welchem und an welchem man ausging, um dahin endlich auch wieder zurückkehren zu können, und zwar zu dem Zwecke: in die Einheit des Ganzen auch eine ſchöne Mannigfaltigkeit zu bringen, und umgekehrt das Mannigfache auch durch eine gewiſſe Einheit wieder als ein vollſtändiges Ganze zuſammen zu halten. Hüten Sie ſich daher bei den Modulationen, welche Sie, wenn Sie irgend eine Melodie in Harmonie bringen, kurz ein Tonſtück componiren, in dem Satze vornehmen, vor allen Dingen davor, daß Sie zu weit von der Grundtonart entfernt werden; bleiben Sie vielmehr ſtets dabei in deren Nähe, d. h. weichen Sie nach keinen Tonarten aus, die nicht mit der Grundtonart des ganzen Satzes in irgend einer näheren Beziehung ſtehen. Ich habe davon auch bei früheren Gelegenheiten, wenn auch nur beiläufig, geredet. Schreiben Sie z. B. ein Tonſtück in G-Dur, und es kommt eine Tonart in der Melodie vor, durch welche Sie vielleicht nach Des-Dur oder irgend einer anderen mit G-Dur gar nicht befreundeten Tonart wirklich ausweichen könnten, ſo thun Sie es gleichwohl nicht, ſondern wählen eine andere Art der Modulation, die Sie mehr in der Nähe des Grundtons erhält. Mittel dazu werden ſich jederzeit darbieten. Dann erfordert die Kunſt der Modulation weiter, daß zwar Mannigfaltigkeit durch ſie in die Harmonie gebracht wird, in dieſer Mannigfaltigkeit aber auch ſtets eine feſte Einheit herrſcht. Wer raſtlos von Gefühl zu Gefühl dahinflattert, ohne alle tiefere Grundhaltung, wer bald Dies, bald Das will, und bald bei Dieſem, bald bei Jenem verweilt, keine Sache mit Ernſt zur Vollendung und Befriedigung bringt, nennen Sie ja ſelbſt charakterlos; und ſo iſt es auch in der Muſik: wer hier ausweicht und modulirt, ſo oft er nur kann und vermag, dahinflattert von Tonart zu Tonart, ohne zu bedenken und Rückſicht darauf zu nehmen, ob die Harmonieverbindungen auch in einer innigen

Beziehung zu einander ſtehen, deſſen Werk entſpricht niemals den Anforderungen der Kunſt, nach welchen dieſes ſeyn ſoll eine ſinnliche Darſtellung des Innern, eine Veräußerung des innerſten Seelenlebens. Wie zwar keine Regung unſere Seele ſo einzig und allein durchſtrömt, daß nicht ein Verwandtes und Entgegengeſetztes damit zugleich erklänge, ſo würde es ungemeine Armuth an Erfindung und ein völliges Mißkennen des Zweckes unſerer Kunſt verrathen, wollten wir bei der Compoſition auch des kleinſten Tonſtücks bei einer Tonart ſtehen bleiben und nicht auch in andere Tonarten darin ausweichen; aber wie bei allen Regungen unſeres Innern, und wenn ſie noch ſo mannigfaltig ſind, doch immer auch eine Hauptempfindung beſonders vorherrſcht, und gebietend und ordnend gleichſam aus der Menge der übrigen Geſtalten hervortritt, ſo muß unter den Modulationen, welche wir in einem Tonſtücke anwenden, und wenn ſie noch ſo reich und mannigfaltig ſind, doch immer auch eine gewiſſe nähere Beziehung zu der Haupttonart erkennbar ſeyn und dieſe wie ein Alles beleuchtender Lichtſtrahl ſtets mehr oder weniger hervorſcheinen. Rauſchend kann der Bach ſeyn oder ſanft, in welchem unſere Gefühle und Ideen dahinſtrömen, aber fließen muß er, nicht ſtürzen ſich wie von Fels auf Fels, das gewährt wohl einmal einen ſchönen Anblick und tieferen Eindruck, wird beim öftern Wiederholen aber ohnfehlbar ermüden. Rhythmus herrſcht überall in der Natur, iſt in allen Dingen ein unumſtößliches Geſetz der Weltordnung, ſo muß er es auch in der Muſik, und hier nicht etwa blos in der Zeitrechnung, im Takt, ſondern auch in den übrigen Sphären, und vor allen in der Modulation ſeyn. Die Welle iſt die Linie der Schönheit bei allen Formen, ſo laſſen Sie denn auch wie Wogen und Wellen ſich die Tonarten in den Modulationen an einander reihen, und durchkreiſen Sie in Ihren Compoſitionen und Tonſätzen das geſammte Gebiet der Tonarten und Geſchlechte, wie Sie es nach Dem, was Sie in der heutigen Lection gelernt haben, allerdings können, ſo thun Sie es aber in ſchöner Form. Und dazu möchte ich anempfehlen, daß Sie das, was ich in meiner Aeſthetik über Schönheit der Bewegung (Theil 1 Abſchn. 3) und über den Ausdruck der Tonarten und der Modulationen (Theil 2 Abſchn. 3) geſagt habe, recht beharrlich durchleſen und zu Ihrer eigenen Anſchauung erheben. Für Ihre häuslichen Studien und Arbeiten, um ſich in dem Bisherigen durch Uebung ſo recht feſtzuſetzen, rathe ich Ihnen beſonders, Choralmelodien zu benutzen, dieſelben zu harmoniſiren, vierſtimmig ausſetzen, und überhaupt zu bearbeiten auf alle Art und Weiſe, wie Sie es nach Ihrem jetzigen Wiſſen und Können, das Sie wahrlich nicht mehr ſo gering anzuſchlagen brauchen, vermögen.

Neunzehnte Lection.

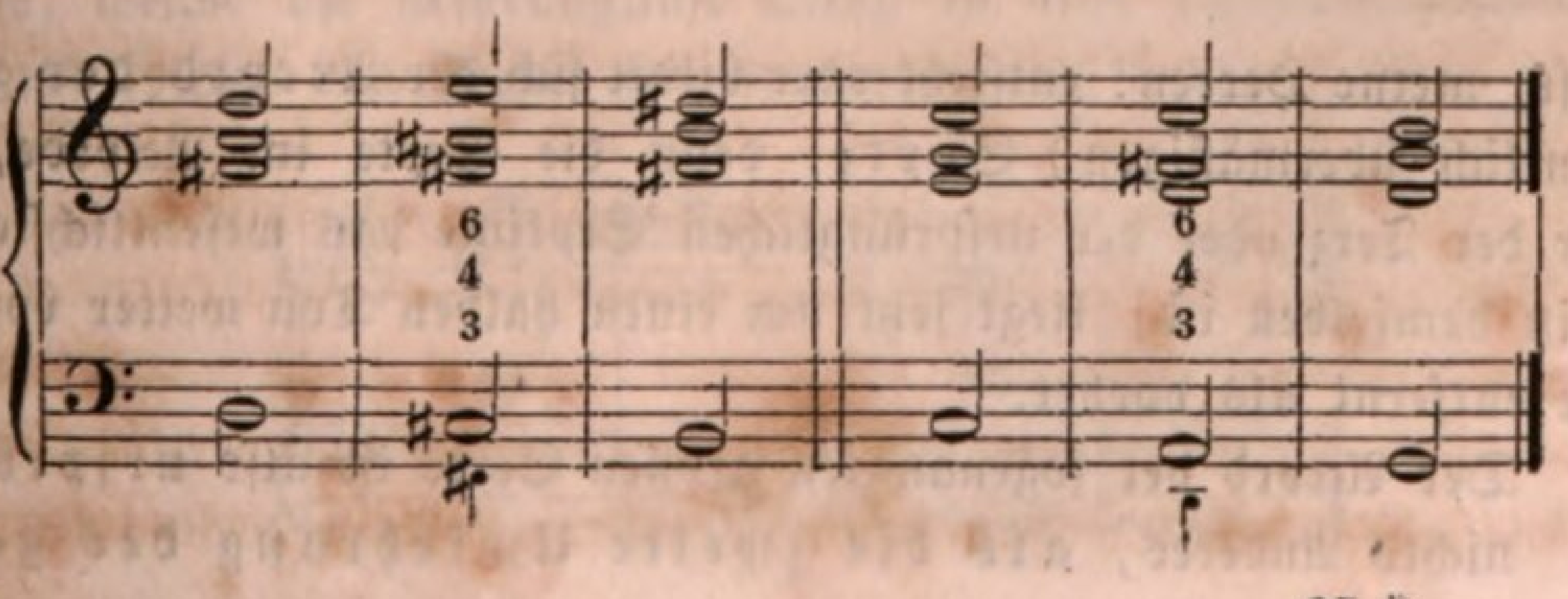
Von dem Accorde der großen Sexte.

Haben Sie gethan, meine Herren! was ich Ihnen am Schluſſe unſerer vorigen Lection ſo angelegentlichſt empfahl, und durch Uebung zu Hauſe ſich ſo recht feſt und ſicher zu machen geſucht in der Anwendung der Regeln, welche ich Ihnen über das Weſen und die Benutzung der Modulation in einem Tonſtücke oder in der Harmoniſirung irgend einer, einerlei nun, welcher Melodie mittheilte, ſo werden Sie auch erkannt und empfunden haben die unermeßliche Weite des Gebiets, das Ihnen jetzt ausgeſetzt iſt, frei und ungehindert bei Ihren harmoniſchen Sätzen ſich darin zu bewegen. Keine Feſſel, als nur die des aus der Natur ſelbſt hervorgegangenen und in dieſer herrſchenden Geſetzes, iſt Ihnen mehr angethan bei ſolchem Beginne, und Sie haben eine Freiheit bereits erlangt in Ihrem künſtleriſchen Streben, der nur noch das Ziel von dieſem, welches iſt: Wahrheit und zugleich ſchöne Form des Ausdrucks, als ordnendes Maaß ſich entgegenſtellt. „Wahrheit des Ausdrucks", ſage ich, tritt dieſer Freiheit im Bewegen auf dem Gebiete der muſikaliſchen Harmonie als ordnendes Maaß entgegen, und ſoll, neben der ſchönen Form, insbeſondere nur noch der Zügel ſeyn, der alle Ihre Schritte auf demſelben leitet: allerdings, denn erkennen wir die Muſik, wie wir müſſen, an als die allgemein gültige und allgemein verſtändliche Sprache eines Innern, ſo konnten wir die Frage, welche unter den vielfach möglichen Ausweichungen zu jeder Zeit und in jedem Augenblicke die richtige und ſchicklichſte iſt? auch nur dahin beantworten, welche am meiſten entſpricht dem innern Rhythmus des Gefühls, das eben zum Ausdrucke kommen ſoll, welche am geeignetſten iſt, den Schritt auch äußerlich in Tönen zu bezeichnen, den die in denſelben darzuſtellende Idee, Empfindung oder Vorſtellung ſelbſt macht. Entſcheiden dabei muß

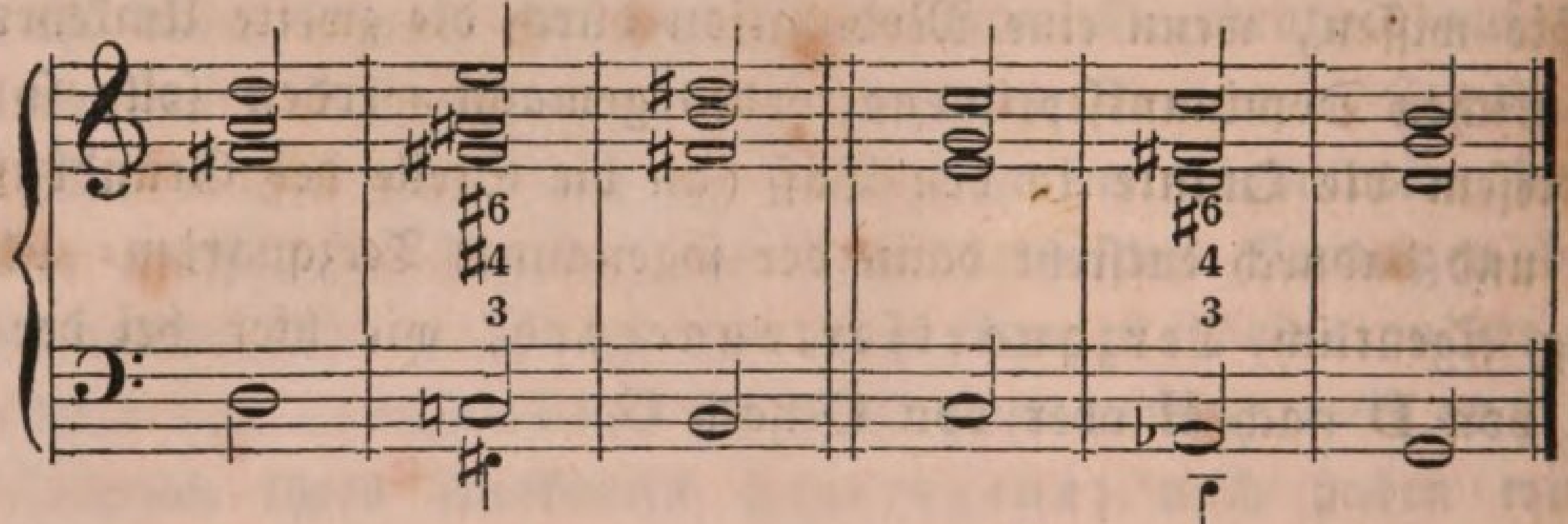
freilich unſer eigenes Urtheilsvermögen, denn ein Tonwörterbuch zu geben, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, für alle Fälle der Bewegung, die in unſerm Innern ſtatt finden können und nun in der Muſik wieder dargeſtellt werden ſollen, iſt unmöglich; ich kann Ihnen nicht ſagen, wenn Sie dieſe oder jene Art, dieſen oder jenen Grad, dieſen oder jenen Wechſel des Gefühls in der Muſik ausdrücken wollen, ſo nehmen Sie dieſe oder die Art, dieſen oder jenen kurzen und ſchnellen oder weiten und langſamen Schritt der Modulation. Die Regungen in unſerm Innern ſind zu mannigfaltig, ſind unendlich, als daß ſich darüber ein in jeder einzelnen und beſonderen Beziehung ſpeciell gültiges Regelſyſtem aufſtellen ließe; nur allgemeine Andeutungen vermag die Wiſſenſchaft da zu geben, und der Urtheilskraft jedes Einzeln, der ſie anwendet und die Kunſt übt, muß ſie dann überlaſſen, und vertrauen, daß er das Rechte trifft. Indeſſen, meine Herren! jene allgemeinen Andeutungen ſind doch auch beſtimmt genug, als daß ſie nicht ausreichten, und es kommt nur darauf an, daß wir uns die Mittel vollkommen zu eigen machen, durch welche wir ſie auch zu befolgen vermögen. Dieſe Mittel können natürlich nur zweierlei Art ſeyn, wie die Zuſtände in der Bewegung unſeres Innern, die durch die Modulation beſonders zum Ausdrucke kommen, hauptſächlich nur zweierlei Art ſind. Entweder geht das Hauptgefühl, das in dem Ausdrucke einer Compoſition herrſcht, zu mehr oder weniger nah verwandten inneren Seelenzuſtänden über und kehrt von denſelben endlich wieder zu ſeinem beſondern und Haupt-Zuſtande zurück, oder macht ein Gefühl einen raſchen Schritt in einen mehr oder weniger weit entfernten, wohl gar völlig entgegengeſetzten Zuſtand des Gemüths, wie die Freude oft durch irgend eine Vorſtellung oder Begebenheit auf einmal umgeſtimmt wird in Trauer und Leid, und die Trauer in Freude. Für beide Fälle müſſen nun auch die Mittel in der Modulation berechnet ſeyn: wir müſſen die hinlängliche Kraft und das Vermögen beſitzen, ſowohl ausweichen zu können aus einer Tonart in eine andere, mehr oder weniger nah verwandte, als mehr oder weniger weit entfernte und hinſichtlich ihres Ausdrucks heterogene; auch haben wir uns bereits, wenn Sie auf das Bisherige zurückblicken, in beiderlei Arten der Ausweichung eine bedeutende Fertigkeit und Kenntniß erworben, und für den Fall, daß wir verwandte Seelenzuſtände zu ſchildern haben, und um dieſer Urſache ausweichen müſſen aus einer Tonart in eine mehr oder weniger nah verwandte, ſind wir ſogar vollkommen fertig in der Anwendung und Erwerbung der Mittel; nur für den zweiten Fall, daß wir, aus irgend welchen Gründen nun, ſo raſch als möglich, ja urplötzlich,

von einer Tonart in eine andere hinſichtlich ihres Ausdrucks entgegengeſetzte auszuweichen haben in unſerer Compoſition, wird es gut ſeyn, außer den uns bereits bekannten, auch noch einige andere Mittel und Wege aufzuſuchen und zu eröffnen, denn dieſer Fall kann nicht allein ſehr oft, ſondern in ſo verſchiedenen Weiſen, Formen und Geſtalten auch, als mannigfache Arten der Situation im Leben vorkommen, ſo daß es wahrlich ſehr nothwendig iſt, eine möglichſt reiche Auswahl der Mittel und Auskünfte zu beſitzen, um in jeder Art des Ausdrucks auch der beabſichtigten Wirkung genügen zu können. Eins der für dieſen Fall der Modulation noch übrigen und dahin gehörigen Mittel, denen wir auch ſofort heute ſchon unſere Aufmerkſamkeit zuwenden wollen, iſt der — ich muß es gleich zum Voraus ſagen — unter Umſtänden nicht ſelten ſo außerordentlich ſchön wirkende ſogenannte *große Sextenaccord* oder *Accord der großen Sexte*. Denken Sie bei demſelben nicht vielleicht an jenen Sextenaccord, der durch die erſte Umkehrung des reinen Dreiklangs entſteht, oder an jenen auf der Subdominante, mit welchem gewöhnlich die Cadenz in der Modulation beginnt, ſondern dieſer Accord der großen Sexte iſt ein ganz eigenthümlicher *Modulationsaccord*, der zwar durch Umkehrung des Ihnen bekannten Hauptſeptimenaccords ſich nach und nach bildet und formirt, aber doch auch himmelweit verſchieden iſt von jenen Quintſextenaccorden und Quartſextenaccorden, die Ihnen durch dieſe Vorausbemerkung vielleicht ins Gedächtniß zurückgerufen werden. Laſſen Sie uns, unſerer alten Maxime getreu, in der Betrachtung desſelben vollkommen ſtufenweiſe, Schritt vor Schritt und Ton vor Ton zu Werke gehen.

Sie wiſſen, wenn eine Modulation durch die zweite Umkehrung des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes gemacht werden ſoll, ſo kommt aus dieſem die Quinte in den Baß (an die Stelle des Grundbaſſes) zu liegen und dadurch entſteht dann der ſogenannte Terzquarten- oder vollſtändig eigentlich *Terzquartſextenaccord*, wie hier bei der Modulation von D nach H oder von C nach G:



Die Sexte in dieſem Accorde aber iſt die natürliche oder reine, d. h. in der Leiter des Baßtones ſelbſt enthaltene; das ais im erſten Terzquartſextenaccorde hier z. B. iſt von dem cis im Baſſe die natürliche Sexte, denn es iſt in ſeiner Leiter enthalten, und das fis in dem zweiten beiſpielsweiſe angeführten Accorde iſt ebenfalls von dem a im Baſſe eine natürliche Sexte, wenn Sie nach dem Abſtande und der Zahl der Halbtöne von dem Grundtone aus die Intervalle bemeſſen und benennen wollen, freilich auch eine große Sexte, denn die kleine Sexte von cis iſt eigentlich a und die kleine Sexte von a iſt f; allein in der Leiter von a kommt eben ſo wenig ein f vor als in der Leiter von cis ein a, und ich nenne daher vorſichtiger Weiſe wohl dieſe im gewöhnlichen Terzquartſextenaccorde enthaltenen Sexten natürliche oder reine Sexten. Sollen dieſelben nun zu großen, oder vielmehr übergroßen, übermäßigen, der Accord alſo ein Modulationsaccord mit erhöheter Sexte werden (welcher eben jener ſogenannte große Sextenaccord iſt), ſo kann das auf zweierlei Weiſe geſchehen: entweder erhöhen wir geradezu die Sexte im Accorde um einen halben Ton, oder erniedrigen wir den Baßton um eben ſo viel. Was von beiden aber darf geſchehen? — das Erſtere nicht, denn derjenige Ton im Dominantenaccorde, welcher jetzt in ſeiner zweiten Umkehrung als Sexte erſcheint, iſt ſeine urſprüngliche Terz, und dieſe, iſt Ihnen bekannt, darf nicht verändert werden, weil ſie den eigentlichen Leitton in die folgende Tonart bildet. Wollen wir alſo dieſe Sexte im Terzquartſextenaccorde erhöhen, d. h. ihr Intervall vom Baßtone noch erweitern, ſo kann dies nur geſchehen, indem wir den Baßton um einen halben Ton erniedrigen:

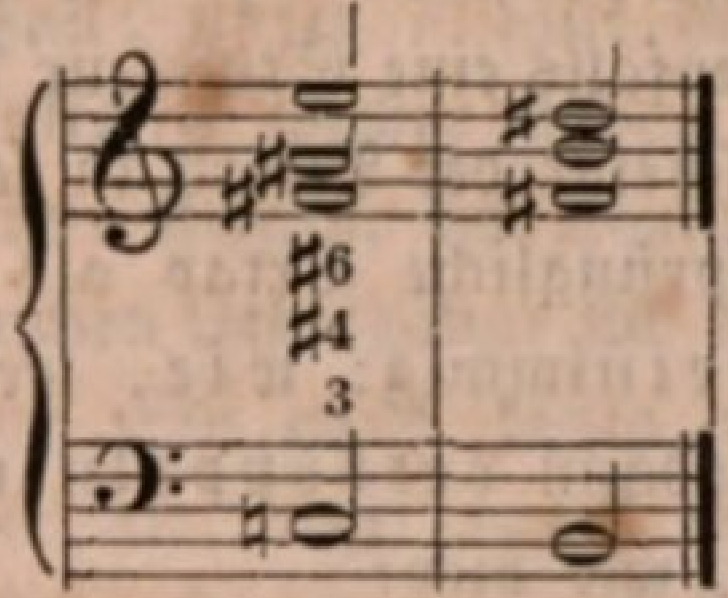


und ſo, meine Herren! entſteht oder bildet ſich der Accord der großen (eigentlich übermäßigen) Sexte, denn die Sexte im Accorde, welche außer der Terz oder der urſprünglichen Septime das weſentlichſte Intervall in demſelben iſt, liegt jetzt um einen halben Ton weiter von ihrem Baſſe entfernt als vorher.

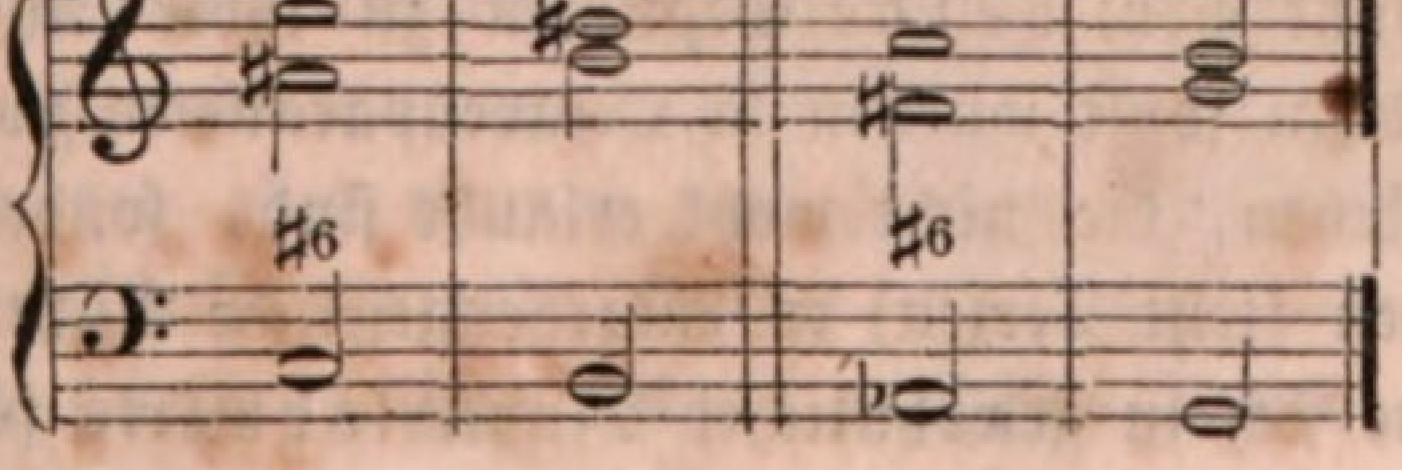
Der Accord der ſogenannten großen Sexte iſt alſo urſprünglich nichts Anderes, als die zweite Umkehrung des gewöhn-

lichen Dominantſeptimenaccordes mit (im Baſſe liegender) um einen halben Ton erniedrigter Quinte. Die Modulation an und für ſich, die Fortſchreitung des Accordes bleibt dieſelbe; der Accord:

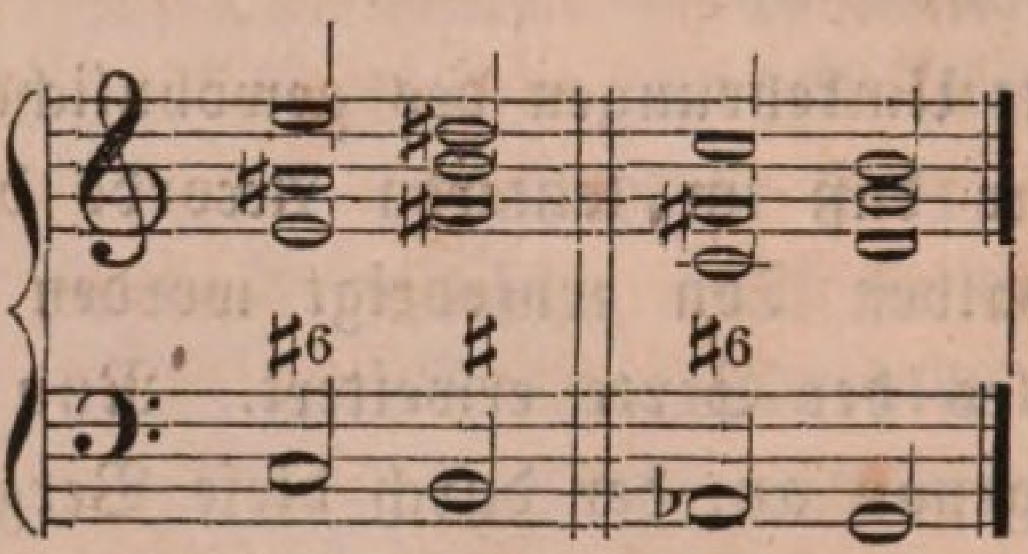
modulirt oder ſchreitet fort ſowohl nach H-Dur, als dieſer:



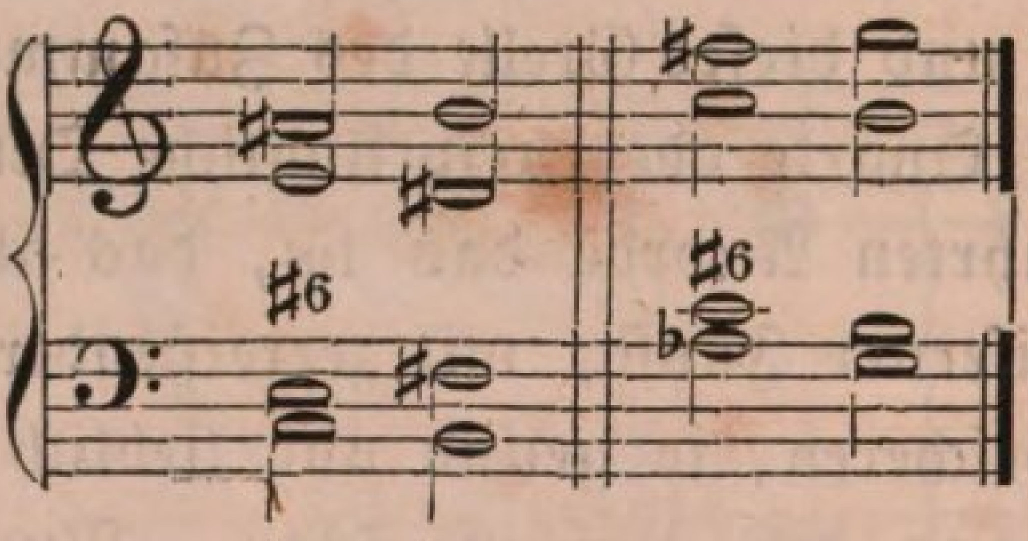
und Beide ſind zweite Umkehrungen des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes von H, nur daß im letzteren Accorde die im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigt worden iſt, wodurch ſich die Größe des Intervalles der Sexte erweitert. Nun aber hören Sie den Klang auch einmal genau an, der durch dieſe Vergrößerung oder Erweiterung des Intervalles entſteht: nicht wahr, er iſt ſehr grell, unklar, gemiſcht und hart? — Welcher Ton im Accorde aber iſt es, der vornehmlich dieſe Härte und dieſes Grelle des Zuſammenklanges bewirkt? — jedenfalls die jetzige Quarte oder urſprüngliche Octav, alſo in dem hier beiſpielsweiſe angeführten Accorde das fis, das als übermäßige Quarte gleichſam wie mit eiſerner Fauſt, mit zerreißender Disharmonie hineingreift in den viel weicheren, ja gelind und lieblich, aufſchwingend bewegenden Zuſammenklang der übrigen Töne. Nun ſo laſſen wir dieſe Quarte, welche die urſprüngliche Octav in dem Dominantenaccorde iſt, weg, und ſpielen den Accord ſomit, wie er hier ſteht:



Hören Sie, wie lieblich und zwar mächtig, aber immer wohlthuend erregend ſind jetzt ſeine Klänge! — Ich bemerke wiederholt, daß die Fortſchreitung des Accordes, alſo auch der einzelnen Intervalle, die Auflöſung derſelben, immer dieſelbe bleibt, als bei dem gewöhnlichen Dominantenaccorde, obſchon der Accord für ſich jetzt ſchon anfängt, eine gewiſſe Eigenthümlichkeit und Selbſtſtändigkeit zu gewinnen. Die Sexte hier, welche urſprünglich im Dominantenaccorde (über dem Grundbaſſe) Terz war, muß fortwährend in den folgenden Tonicadreiklang um eine Stufe, alſo in die Octav hinaufſteigen; die Terz, welche urſprünglich Septime war und jetzt als Terz in der Bezifferung über dem Baſſe nicht mehr bezeichnet wird, muß, wie allemal, auch hier fortwährend zu ihrer Auflöſung eine Stufe fallen; und die im Baſſe liegende erniedrigte Quinte fällt ebenfalls eine Stufe zur Tonica des folgenden Dreiklanges. Doch erſcheint der Accord in ſeiner nunmehrigen Geſtalt, da die Quarte oder urſprüngliche Octav als jetzt zu ſehr diſſonirend ausgeworfen iſt, nur dreiſtimmig: wie, wenn der Satz ſtreng vierſtimmig ſeyn ſoll? — alsdann verdoppeln wir die Terz oder urſprüngliche Septime, wie hier:

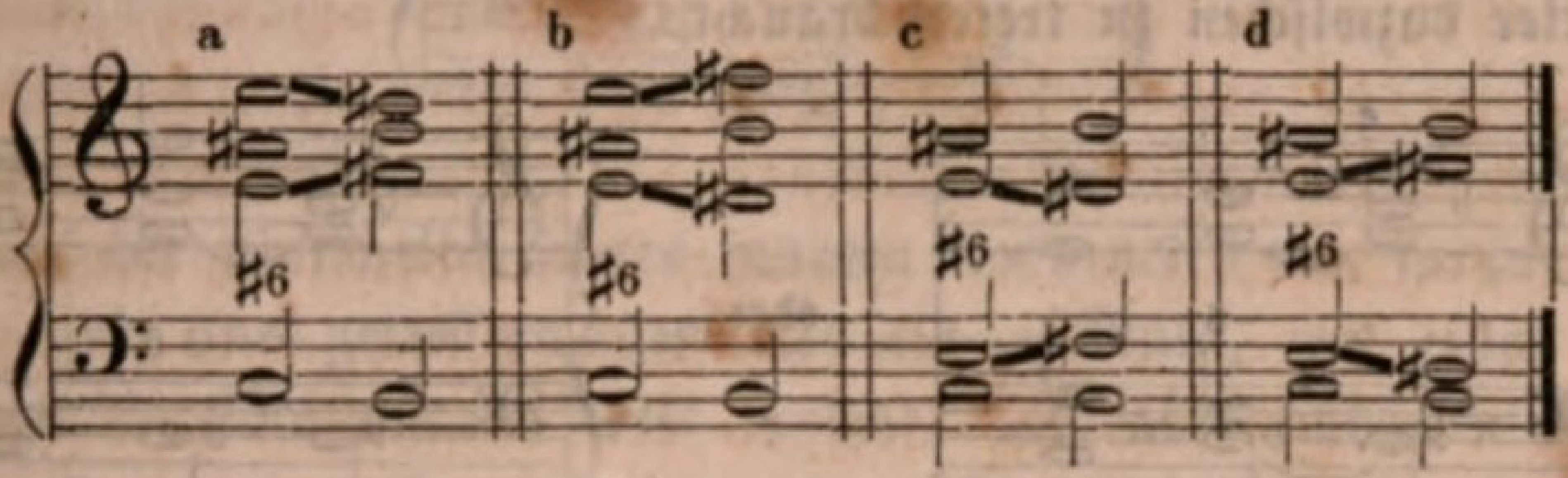


oder ſoll die Sexte ſelbſt in der Melodie liegen, wie folgt:



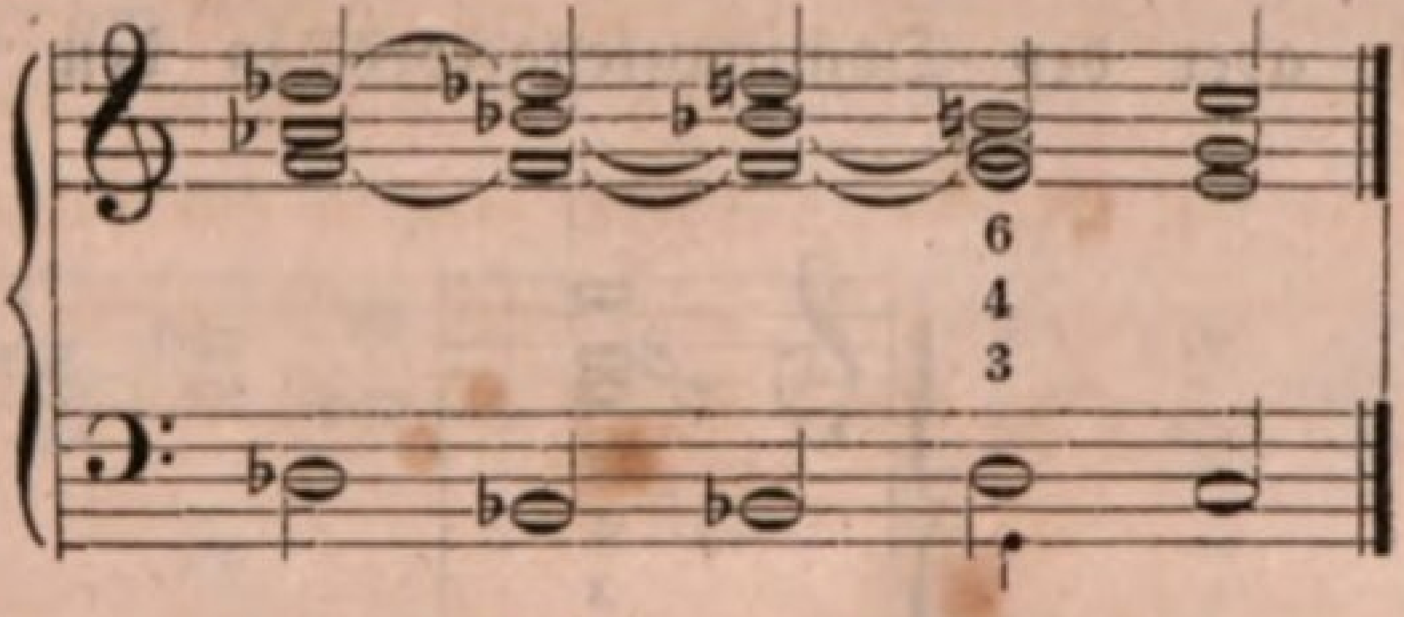
Alsdann aber tritt, wie Sie aus dieſen beiden Beiſpielen auch erſehen, eine merkwürdige Eigenthümlichkeit des Accordes in Hinſicht der Fortchreitung der Terz oder der urſprünglichen Septime ein: es können nämlich nun nicht wohl beide Septimen zu ihrer Auflöſung um eine Stufe fallen, denn ſonſt würden ja Octavenparallelen zwiſchen den beiden Stimmen entſtehen, die nicht wohl erlaubt ſind, ſondern es müſſen die beiden Septimen (jetzt Terzen) in entgegengeſetzter Richtung fortſchreiten, ſo daß die eine ſich in gewöhnlicher Manier abwärts fortſchreitend auf-

löst, während die andere zu dem Zwecke einen Schritt aufwärts macht, und, meine Herren! welche mächtige, welche außerordentliche Wirkung der Accord in dieſer Geſtalt und Fortſchreitung übt, mögen Ihnen folgende wenige Beiſpiele beweiſen:



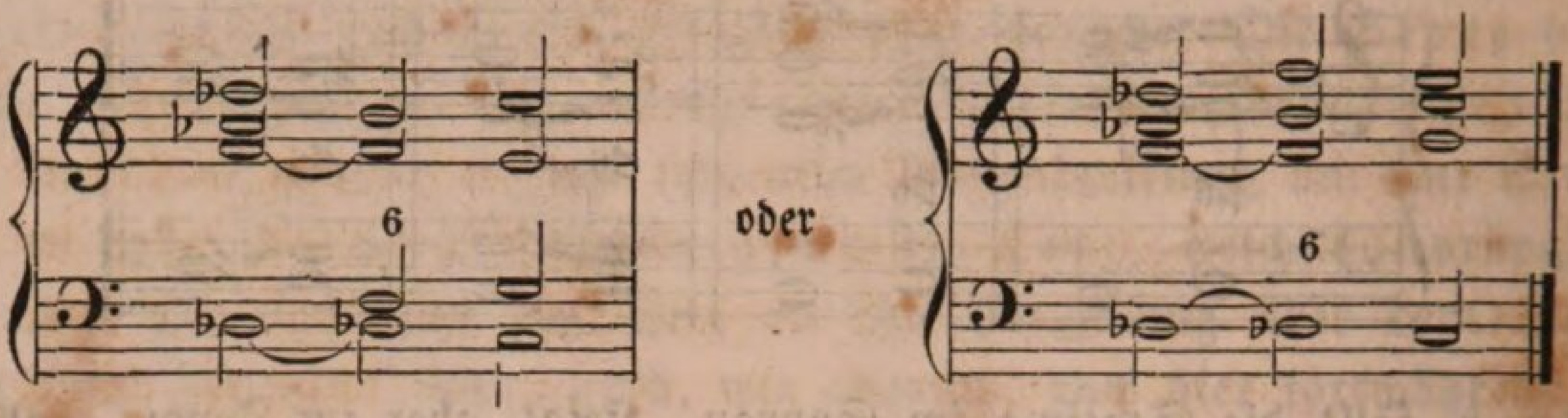
Unter a fällt die Septime im Sopran, ſteigt aber im Tenor; unter b iſt das Umgekehrte der Fall; unter c fällt die Septime im Alte, und ſteigt im Tenor; und unter d wieder haben die Stimmen gewechſelt, indem der Alt ſeine Septime ſteigen, der Tenor aber fallen läßt.

Welche wunderbar raſchen Uebergänge ſich durch dieſen Accord bewerkſtelligen laſſen, bedarf für Sie wohl kaum noch eines überzeugenden Nachweiſes. Nehmen wir an, wir wären aus irgend einem Grunde genöthigt oder doch geneigt, ſo ſchnell und kurz als nur möglich von Des- nach C-Dur auszuweichen; mittelſt des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes könnte das nur geſchehen auf folgende Weiſe, und ich bediene mich auch ſogleich der zweiten Umkehrung des Dominantenaccordes:

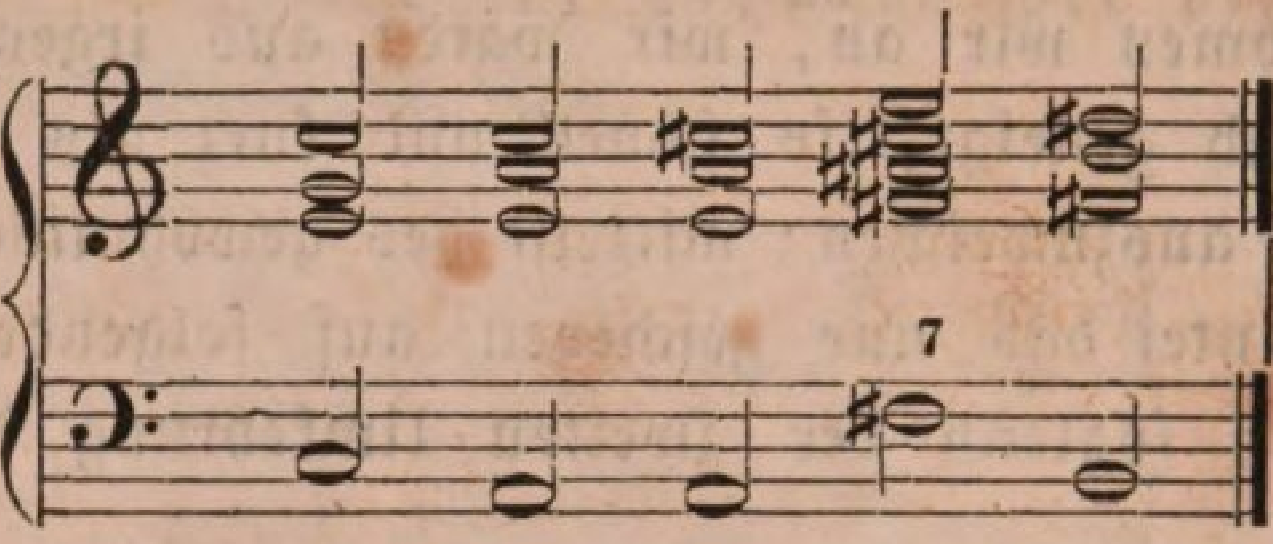


Auf kürzerem Wege vermöchten wir wahrlich nicht zum Ziele zu gelangen, wollten wir gegen das Geſetz der harmoniſchen Verwandtſchaft der Accorde nicht fehlen. Ob wir dem Dominantenaccorde noch die None zufügten, die Modulation alſo mittelſt des Nonen- und natürlich des großen Nonenaccordes bewerkſtelligten (der kleine Nonenaccord modulirt nur nach einer Molltonart) änderte an der Sache Nichts, immer mußten wenigſtens zwei Accorde eingeſchoben werden. Nun machen Sie jenen Terzquartſextenaccord aber einmal zum großen Sextenaccorde, d. h. erniedrigen die im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton, laſſen dann die Quarte (urſprüngliche Octav) aus dem Accorde weg, und ver-

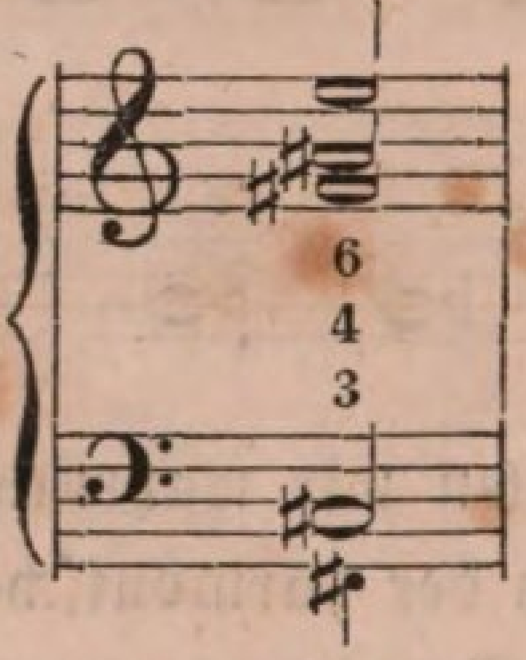
doppeln dafür, damit die Harmonie vierſtimmig bleibt, die Terz (urſprüngliche Septime), und der Schritt von Des-Dur nach C-Dur kann unmittelbar geſchehen, die auf einander folgenden Accorde ſind verwandt und vollſtändig verwandt, ohne daß auch ein einziger fremder Accord noch als Vermittler dazwiſchen zu treten braucht:



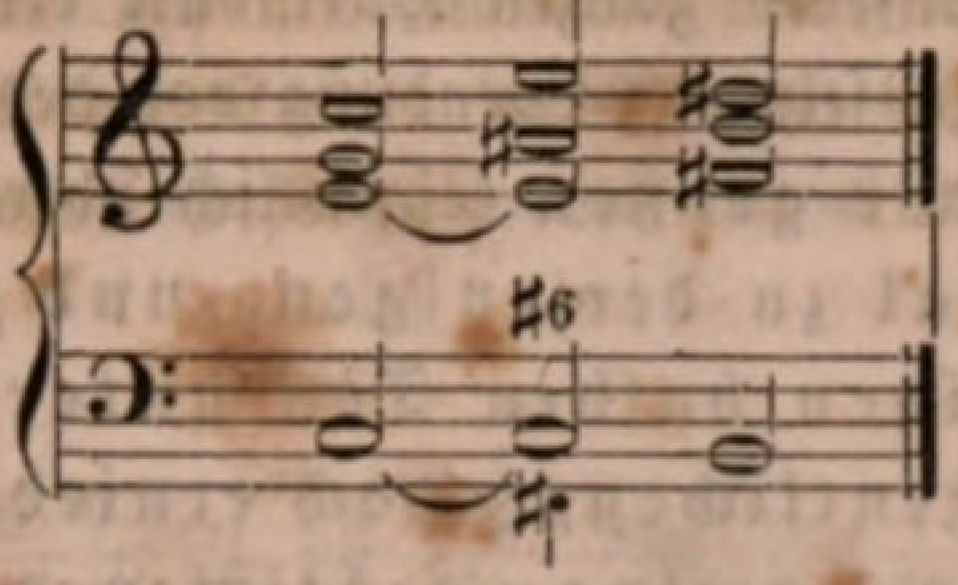
Wie viel mächtiger, wie weit tiefer ergreifend iſt überdies dieſe Art des Uebergangs als jene erſte?! — Noch ein Beiſpiel: wollen wir von C-Dur nach H-Dur auf die ſchnellſte Weiſe übergehen, ſo iſt dieſe unſtreitig, bei Benutzung des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes, nur folgende:



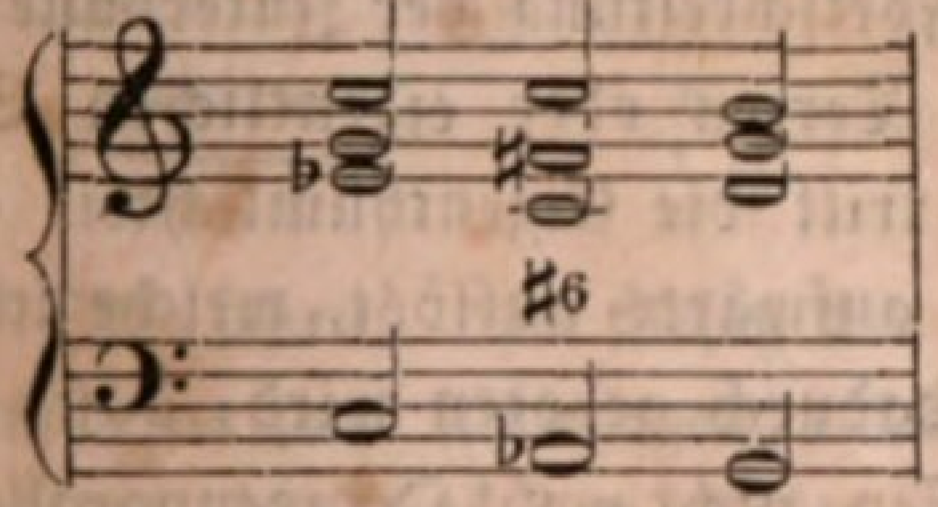
Kehren wir aber den Dominantenaccord in den Terzquartſextenaccord um



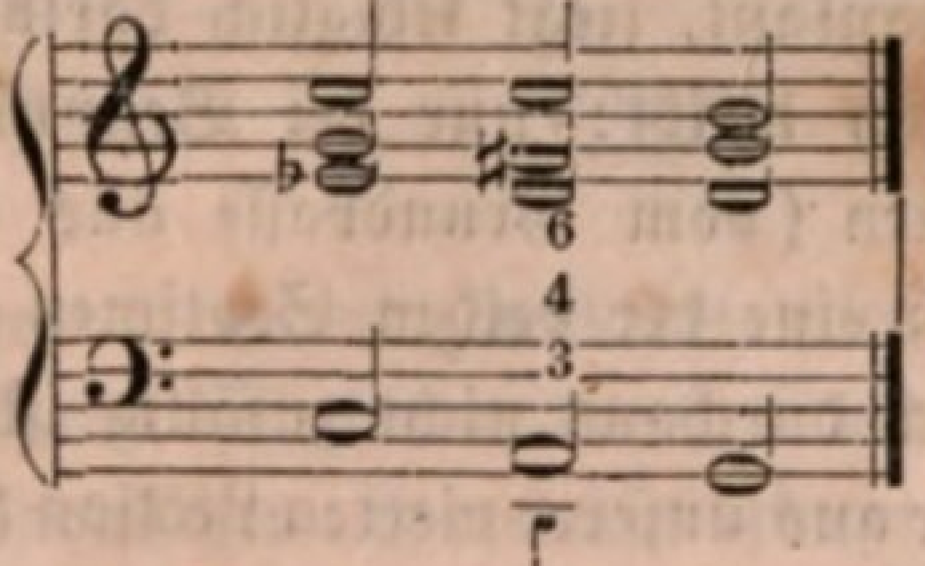
und machen dieſen zum großen Sextenaccorde, indem wir die im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigen, die Quarte auswerfen, und die Terz dafür verdoppeln, ſo brauchen wir gar keinen Accord einzuſchieben, und können geradewegs von C-Dur nach H-Dur übergehen:

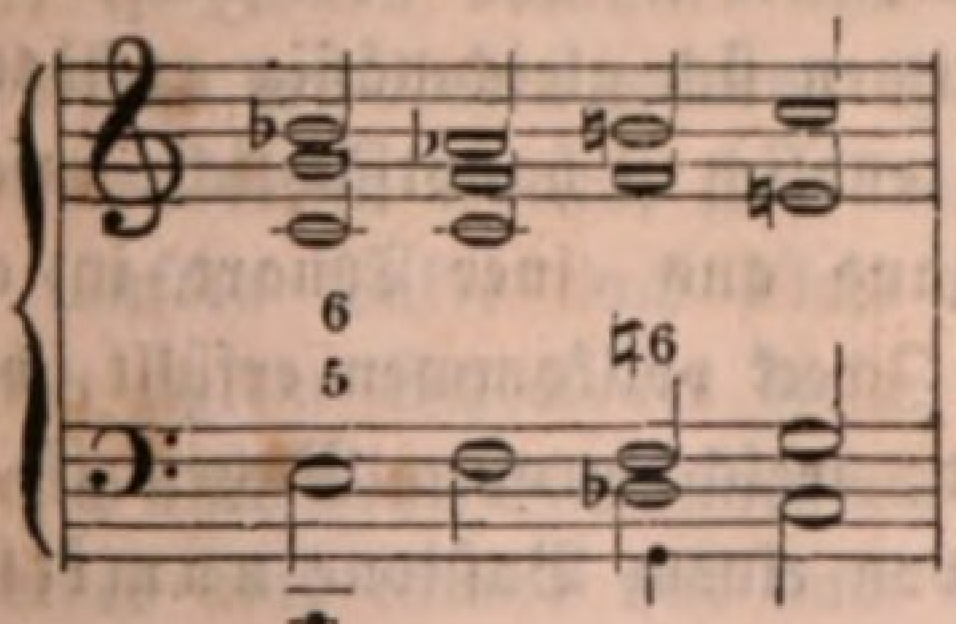


ein Schritt, der hinſichtlich ſeines inneren Ausdruckes von großer Bedeutung iſt, und uns gewiſſermaßen mit einem Male, mit einer wahren Zauberkraft in eine andere Welt verſetzt. Am aller ſchönſten aber und tief in unſer ganzes Gemüthleben eingreifend wirkt dieſer Accord der großen Sexte, wenn er in einer Mollharmonie da eingeführt wird, wo zu dem Accorde der Dominante dieſer Molltonart modulirt werden ſoll. Hier iſt der Accord in der That von magiſchem Effect, der verſöhnende Mittelpunkt zwiſchen dem trüben Moll und dem klaren Dur, zu welchem Letzteren wir wie erhoben in eine Sphäre der Unendlichkeit aus jenem Erſteren durch ihn hinüberſchauen. Ich will Ihnen ein Beiſpiel anführen:

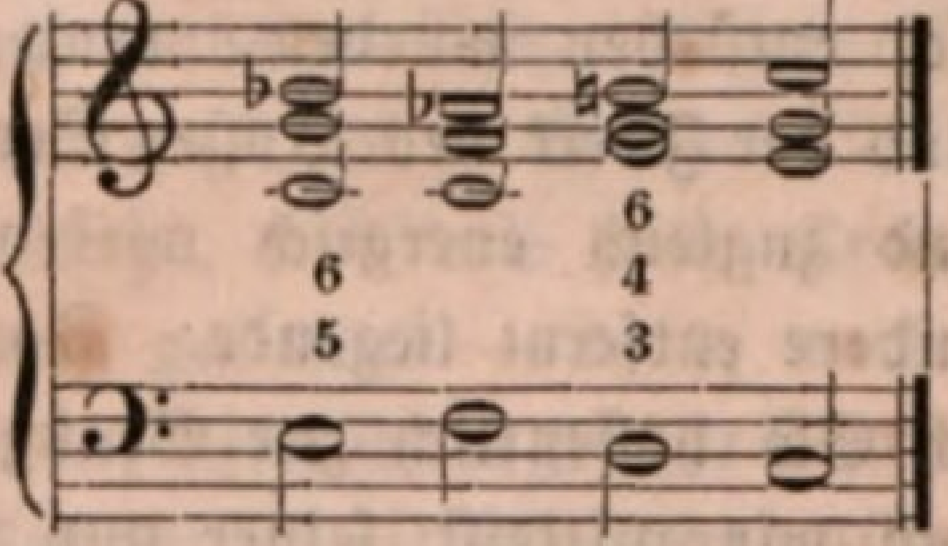


ſtatt





ſtatt

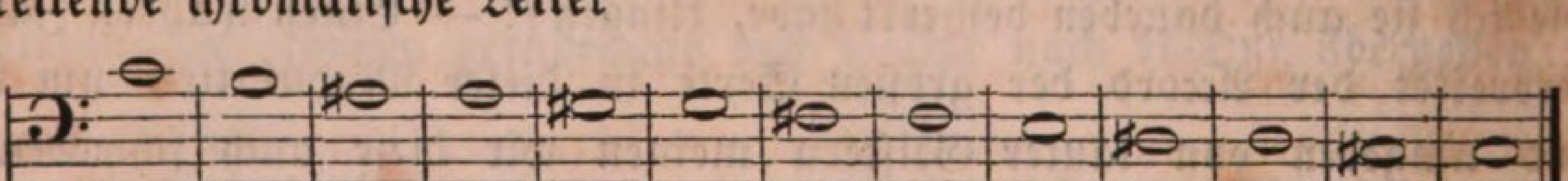


Welch' hehren Aufſchwung ſcheint hier die Phantaſie zu nehmen?! — Wie proſaiſch gleichſam wollen uns dagegen die gewöhnlichen Uebergänge, wie ich ſie auch daneben bemerkt habe, klingen?! — Einen wahren Zauber verbreitet der Accord der großen Sexte in dieſer Modulation um uns, und umgeben von lauter Geiſtern meinen wir dieſe auch ſchweben zu ſehen in den ätheriſchen Klängen. Sagte ich zu Viel, wenn ich gleich Anfangs meines heutigen Vortrags dieſen Accord für einen der ſchönſten

und wirkſamſten in unſerer ganzen Harmonie erklärte? — ſicher nicht; aber merken Sie ſich zu ſeiner Anwendung vor der Hand beſonders:

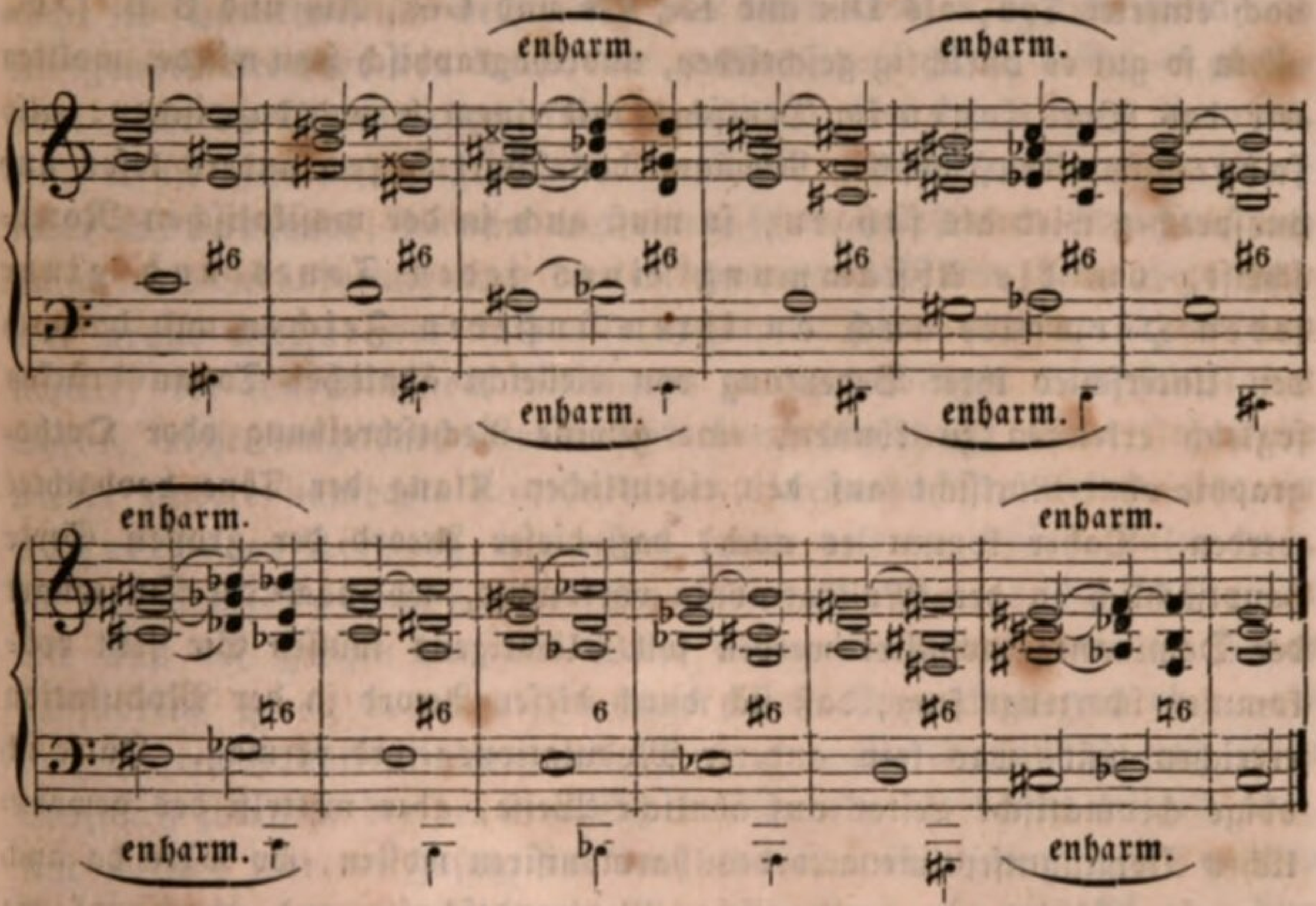
der Accord der großen (eigentlich übermäßigen) Sexte modulirt allemal zu derjenigen, und zwar Dur-Tonart, welche um einen halben Ton unter der im Baſſe enthaltenen, eigentlichen, jedoch erniedrigten Quinte des urſpünglichen Dominantſeptimenaccordes liegt.

Alſo der große Sextenaccord über Des modulirt nach C-Dur, der über Es nach D-Dur, der über E oder richtiger Fes nach Es-Dur, der über F (aufgelöstes Fis) nach E-Dur, der über As nach G-Dur, der über Ges nach F-Dur, der über B nach A-Dur u. ſ. w. Und gebildet wird dieſer Accord, um auch dieſen Hauptpunkt noch einmal zu wiederholen, durch die zweite Umkehrung des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes oder den Terzquartſextenaccord, indem man nämlich die bei demſelben im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigt und die Quarte aus dem Accorde wegläßt, im vierſtimmigen Satze dafür aber die Terz verdoppelt. Der Grund davon, warum der Accord in dieſer ſeiner neuen Geſtalt, als großer Sextenaccord, keine neue Modulation veranlaßt, liegt lediglich darin, daß die Fortſchreitung der Intervalle ſich gleich bleibt: nur bei Benützung zweier Terzen oder eigentlichen Septimen (vom Grundbaſſe aus gerechnet) tritt die Eigenthümlichkeit ein, daß eine der beiden Septimen ſich immer aufwärts auflöst, welche indeß auch durchaus nicht zufällig iſt, ſondern dadurch geboten wird, daß, wie wir aus unſerer vierten Lection her noch wiſſen, nicht wohl Octavenparallelen zwiſchen zwei Stimmen ſtatt finden dürfen, wie ſie hier aber unvermeidlich entſtehen würden, wenn beide Septimen ſich gleichmäßig auflösten. Und der Zweck des großen Sextenaccordes endlich iſt hauptſächlich: raſcher und zugleich energiſch wirkender Uebergang aus einer Tonart in eine andere entfernt liegende. Daß er dieſen Zweck vollkommen erfüllt, habe ich Sie hoffentlich zur Genüge überzeugt; welch' großer Nutzen iſt es, daß wir mittelſt ſeiner nun vermögen, von einem Baßtone unmittelbar zu der Durharmonie des gerade eine Stufe darunter liegenden Baßtones überzugehen, ohne irgend eines anderen Accordes noch als harmoniſchen Vermittlers zu bedürfen. Zum Beweiſe will ich die abwärts ſchreitende chromatiſche Leiter



herſetzen, und nun über jedem einzelnen Tone mittelſt des großen Sexten-

accordes moduliren nach der Durharmonie des folgenden, und ſo zwar, daß jeder Ton zunächſt als Tonica und dann noch einmal als Baßton jenes modulirenden großen Sextenaccordes erſcheint:

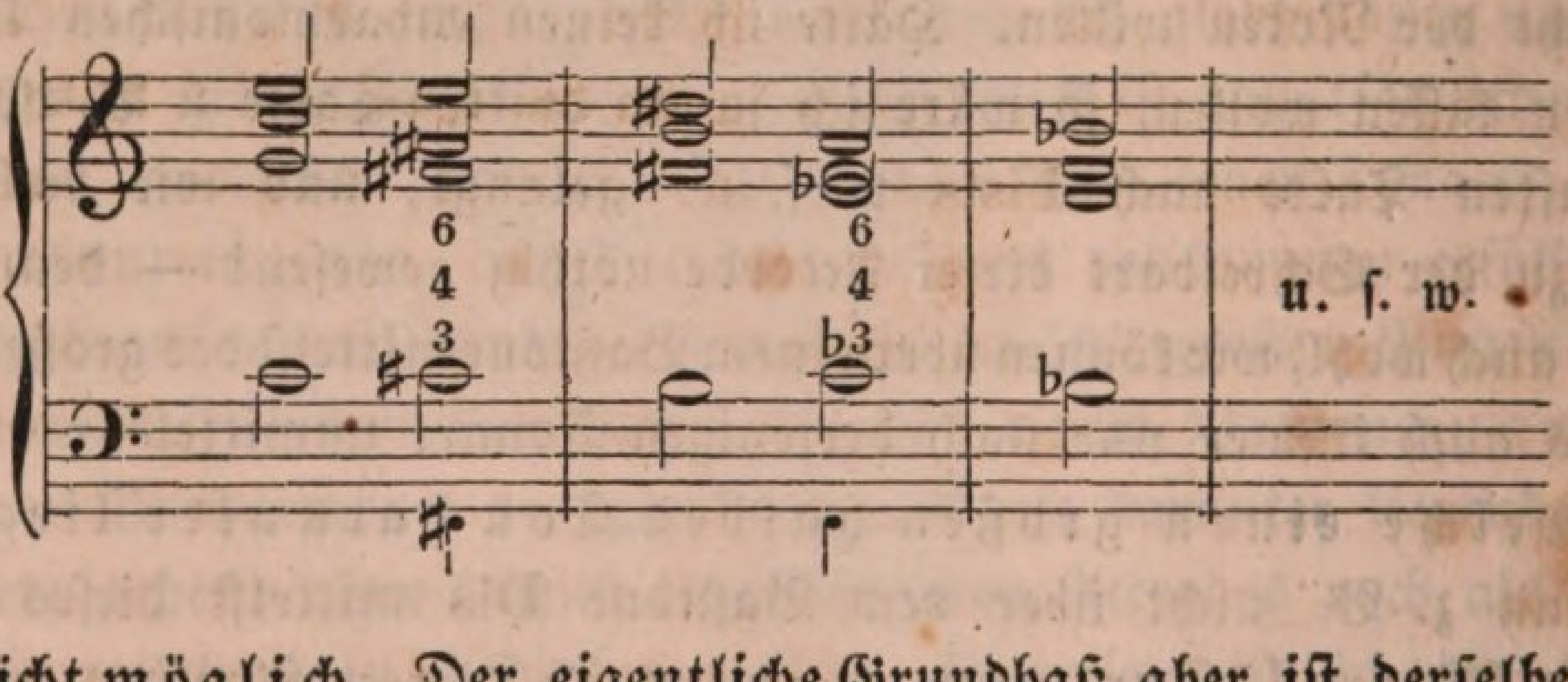


Sie ſehen, das Geſetz der harmoniſchen Verwandtſchaft der Accorde unter einander iſt nirgends verletzt. Warum ich im dritten, fünften, ſiebenten und zwölften Takte einen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten ließ, iſt Ihnen bekannt: um der bequemeren Schreibart und leichteren Ueberſicht der Noten willen. Hätte ich keinen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten laſſen wollen, ſo wäre ich ja im dritten Takte z. B. nach Gisis, im fünften Takte nach Fisis u. ſ. w. gelangt, und wie viele Kreuze wären zu der Schreibart dieſer Accorde nöthig geweſen! — denn, merken Sie ſich auch wohl, wir können über einem Baßtone mittelſt des großen Sextenaccordes auch immer nur nach derjenigen Tonart unmittelbar moduliren,

welche einen großen halben Ton darunter liegt.

Ich kann z. B. nicht über dem Baßtone Dis mittelſt dieſes Accordes nach der Tonart D-Dur gelangen, wenn ich correct ſchreiben will wenigſtens nicht, denn D liegt nicht einen großen, ſondern nur einen kleinen halben Ton unter Dis; wohl aber kann ich über Es mittelſt jenes Accordes nach D unmittelbar fortſchreiten, denn Es iſt von D einen großen halben Ton entfernt. Höchſt uncorrect, oder deutlicher mich ausgedrückt: höchſt unorthographiſch würde es ſeyn, wollte ich über Gis

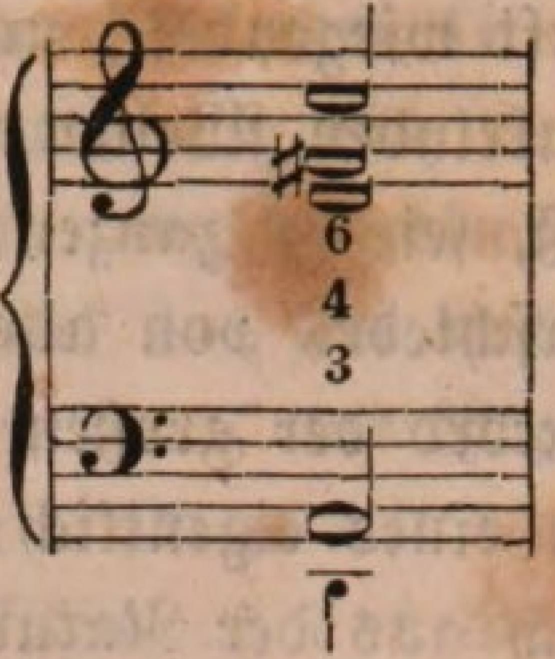
mittelſt des großen Sextenaccordes nach G fortſchreiten, denn G liegt nicht einen großen halben Ton unter Gis, wohl aber unter As. Freilich iſt in unſerem Tonſyſteme Gis und As eben ſowohl dem äußeren Klange nach einerlei Ton, als Dis und Es, Fis und Ges, Ais und B u. ſ. w., allein ſo gut es unrichtig geſchrieben, unorthographiſch ſeyn würde, wollten wir das Wort ſagen im Deutſchen mit einem h noch dazwiſchen, alſo ſahgen ſchreiben, obſchon Niemand das Wort ſagen anders leſen und ausſprechen wird als ſahgen, ſo muß auch in der muſikaliſchen Notenſchrift, um die Abſtammung eines jeden Tones und einer jeden Harmonie auch an ihren äußeren Zeichen und darnach den Unterſchied ihrer Bedeutung von vielleicht ähnlichen Tonausdrücken ſogleich erkennen zu können, eine gewiſſe Rechtſchreibung oder Orthographie ohne Rückſicht auf den eigentlichen Klang der Töne beobachtet werden. Daher kommt es auch, daß dieſer Accord der großen Sexte hauptſächlich in der Mollharmonie vorkommt, wo nach der Durtonart der Dominante modulirt werden ſoll. Uebrigens müſſen Sie jetzt vollkommen überzeugt ſeyn, daß ſich durch dieſen Accord in der Modulation erreichen läßt, was kein anderer Modulationsaccord vermag. Hätte ich obige chromatiſche Leiter auf ähnliche Weiſe, aber mittelſt des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes harmoniſiren wollen, wo wäre da auch nur ein Schein von harmoniſcher Verwandtſchaft, und überhaupt die Möglichkeit geweſen! — Ich will den Verſuch mit nur einem Paar Stufen machen, und den Septimenaccord dabei in ſeiner zweiten Umkehrung gebrauchen, aus welcher bekanntlich jener große Sextenaccord entſteht:



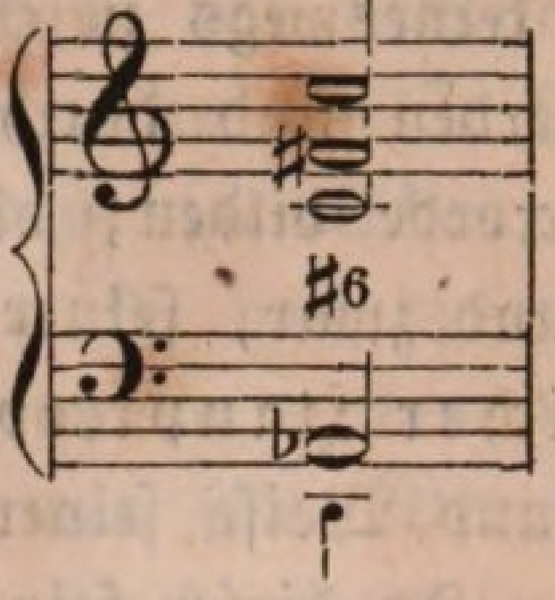
Es iſt nicht möglich. Der eigentliche Grundbaß aber iſt derſelbe. Dazu bewirkt der große Sextenaccord, eben wegen ſeiner Verwandtſchaft mit den nahe liegenden Accorden, durchaus keinen Stoß in der Modulation, ſo entfernt die beiden Tonarten auch von einander liegen, zwiſchen welche er als einziger Vermittler tritt; es iſt kein Reißen und Zerren an unſerem Gefühle, ſondern alle Harmonie bewegt ſich fort, wenn auch in

kühnen, immerhin doch ſanft wiegenden, unſer Gemüth wahrhaft zauberiſch umſpielenden und ſchaukelnden Wellen und Wogen.

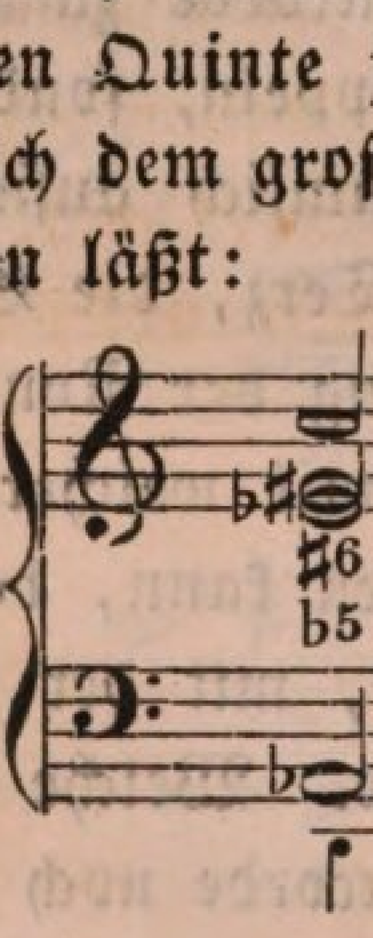
So eigenthümlich indeß, ſeinem ganzen inneren und äußeren Weſen nach, ſo charakteriſtiſch verſchieden von allen übrigen modulirenden und bewegenden Accorden der Accord der großen Sexte iſt, ſo beſitzt er gleichwohl nicht die Eigenſchaften eines eigentlich ſelbſtſtändigen Accordes, denn er iſt nicht urſprünglich aus der Natur und Weſenheit eines beſonderen Grundtones, ſondern aus einem ſchon beſtehenden Accorde, durch Zuſatz und Veränderung einer der Umkehrungen deſſelben, hervorgegangen. Der große Sextenaccord kann alſo ungeachtet ſeiner ſeltenen Eigenthümlichkeit, die ihn aber noch keineswegs zu einer völligen Selbſtſtändigkeit erhebt, nicht umgekehrt werden und durch Umſetzung ſeiner Intervalle wieder andere namhafte Accorde bilden; vielmehr iſt er ſelbſt ſchon ein umgekehrter Accord, und zwar, ſeiner urſprünglichſten Natur nach, ein umgekehrter gewöhnlicher Hauptſeptimenaccord. Das wiſſen Sie aus der ganzen Art und Weiſe ſeiner Entſtehung, die ich Ihnen ausführlich genug vortrug. In dieſer ſeiner Eigenſchaft nun aber, als umgekehrter Hauptſeptimenaccord, muß er unter Umſtänden auch jeden Tonzuſatz zulaſſen, der bei dem Septimenaccorde überhaupt möglich war. Und welches war der Zuſatz, den wir bei dieſem Septimenaccorde machen konnten und wirklich auch machten? — die None; ſo wird ſich auch dem großen Sextenaccorde eine None zufügen laſſen, und iſt dies der Fall, ſo ſind wir nicht mehr genöthigt, im vollen vierſtimmigen Satze, um wirklich vier verſchiedene Stimmen in dem Accorde zu beſitzen, die urſprüngliche Septime oder jetzige Terz zu verdoppeln, ſondern haben dann in Wahrheit vier Stimmen in demſelben, nämlich außer der im Baſſe liegenden und erniedrigten Quinte noch die Terz, die Septime und die None des Dominantenaccordes. Die Zufügung der None wird auch um ſo mehr geſchehen dürfen, als die Octav, mit welcher bekanntlich die None niemals zugleich erſcheint und erſcheinen kann, bereits wegen der Erniedrigung der im Baſſe liegenden Quinte, mit der ſie nun zu ſehr diſſonirte, aus dem Accorde weggelaſſen wurde. Welche None aber wird es ſeyn, die wir auch dem großen Sextenaccorde noch zufügen können, die große oder die kleine? — Am beſten und ſicherſten beantworten wir dieſe Frage durch ein Beiſpiel. Wir wollen den großen Sextenaccord über As dazu nehmen; dieſer modulirt nach G-Dur, denn G liegt einen großen halben Ton unter As, und iſt entſtanden aus der zweiten Umkehrung des Dominantenaccordes von G, alſo aus dieſem Accorde:



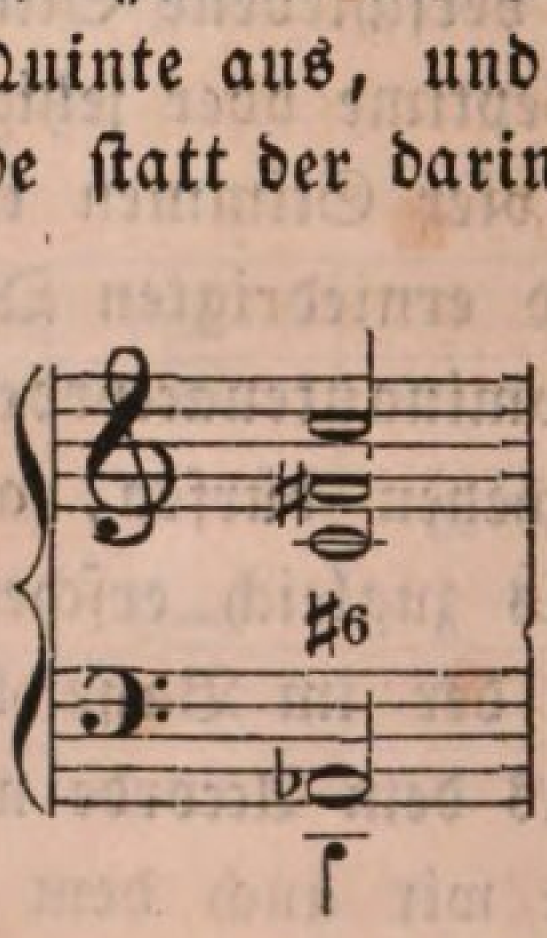
indem die im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigt und ſtatt der Octav (d) die Septime (c) verdoppelt, der Accord alſo nunmehr ſo geſtaltet wurde:



Die große None von dem Grundbaſſe D iſt e, die kleine None es. Unmöglich können wir die große None in dem Accorde einführen, denn dieſe würde zu der im Baſſe enthaltenen erniedrigten Quinte kein anderes Intervall bilden als eine übermäßige Quinte, und wie ſehr Quinte und Octave, als die reinſten Conſonanzen, wie unnennbar hart dieſelben diſſoniren, wenn ſie auch nur einen Schritt von ihrer Stelle gerückt werden, iſt Ihnen bekannt; die kleine aber macht zu der im Baſſe liegenden und erniedrigten Quinte jetzt die reine Quinte aus, und ſie iſt es alſo auch, welche ſich dem großen Sextenaccorde ſtatt der darin verdoppelten Septime zufügen läßt:

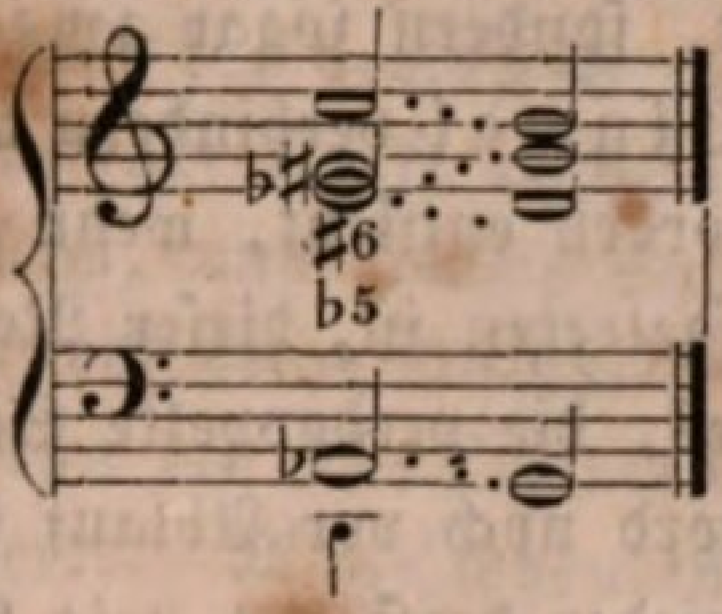


ſtatt

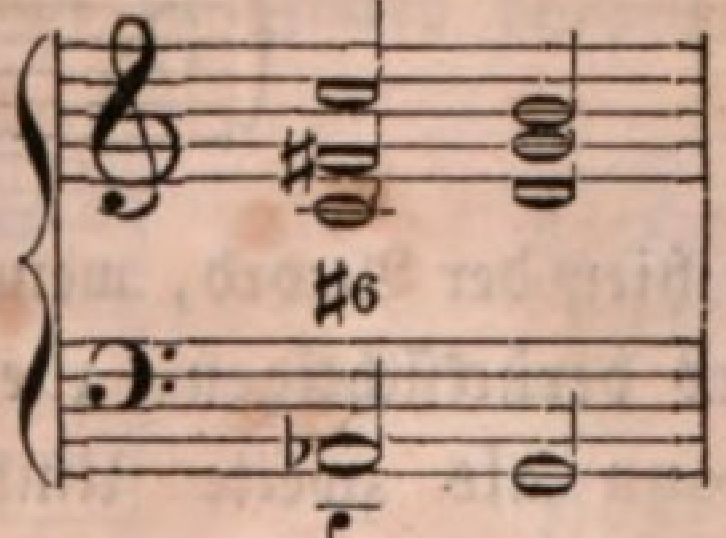


Die kleine Note unter der Baßlinie iſt immer der eigentliche Grundbaß, den ich zur Vorſicht, daß ich nicht mißverſtanden werde, und zur Erläuterung der Harmonie noch bisweilen herſetze. Durch dieſe Zufügung der kleinen None zu dem großen Sextenaccorde, wornach dieſer ſich auch als zweite Umkehrung des gewöhnlichen kleinen Nonenaccordes anſehen läßt, nur daß die im Baſſe liegende Quinte ebenfalls um einen halben

Ton erniedrigt iſt, entſteht nun aber ein Modulationsaccord, meine Herren! ein Zuſammenklang, der von der größten Wichtigkeit im muſikaliſchen Satze iſt und mit der größten Vorſicht behandelt und gebraucht ſeyn will. Ich will den Accord mit ſeinem Tonicadreiklange, in welchen er ſich auflöst, oder zu dem er fortzuſchreiten genöthigt iſt, herſetzen:

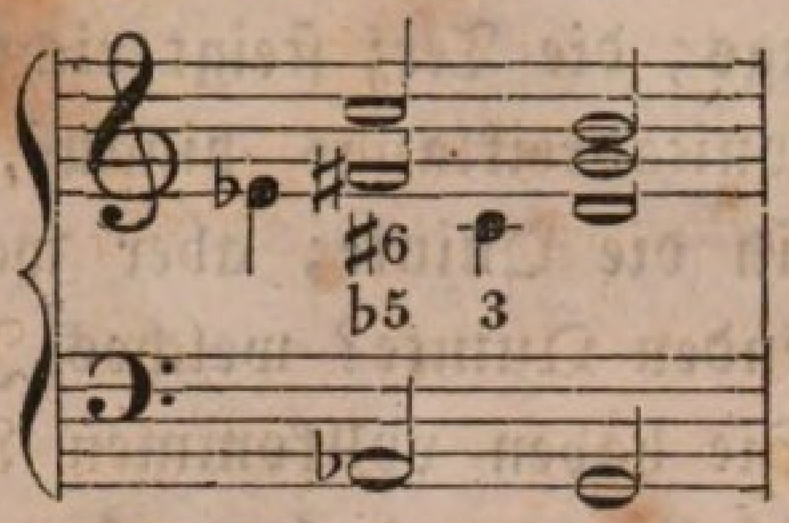


Die urſprüngliche Septime fällt, wie ſie ſoll, zu ihrer Auflöſung einen halben Ton zur Terz des folgenden Dreiklangs; die Terz ſteigt richtig in ihrer Stimme zur Octave des folgenden Tonicadreiklangs hinauf, und die None löst ſich nicht minder richtig auf in die Quinte; aber was iſt dieſe kleine None jetzt von der im Baſſe liegenden Quinte? welches Intervall bildet ſie jetzt zu ihrem Baſſe? — Sie haben vollkommen Recht, meine Herren! wenn Sie mir ins Wort fallen, und bemerken, daß hier eine falſche Quintenfolge entſteht; es freut mich dieſer Ihr ſchneller Ueberblick; er hat mir vielleicht eine lange und weitläuftige Erklärung erſpart. Die Quinten in den Accorden ſchreiten mit dem Baſſe gleichmäßig fort, Baß und Quinte fallen um einen halben Ton, und das darf bekanntlich nicht ſeyn. Doch wie werden wir's vermeiden können? — An dem Baſſe läßt ſich Nichts ändern, denn der Baß unter einem großen Sextenaccorde muß unausnahmlich um einen halben Ton fallen. So laſſen wir die None wieder weg, und gebrauchen den Sextenaccord blos in ſeiner einfachen Geſtalt, ohne Quinte:

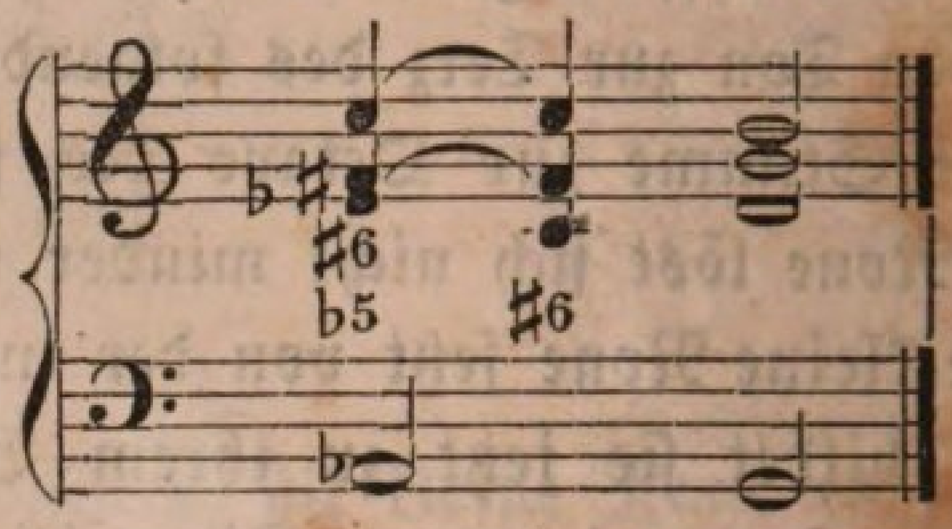


alsdann kann keine falſche Folge der Quinten entſtehen. Allein wir haben gefunden, daß ſich die kleine None, die dann in ihm zur Quinte wird, dem großen Sextenaccorde zufügen läßt, und wenn wir ſie nun in ihm gebrauchen wollen, wie vermeiden wir alsdann die daraus entſtehende falſche Quintenfolge? — Daß dies, dieſe Vermeidung

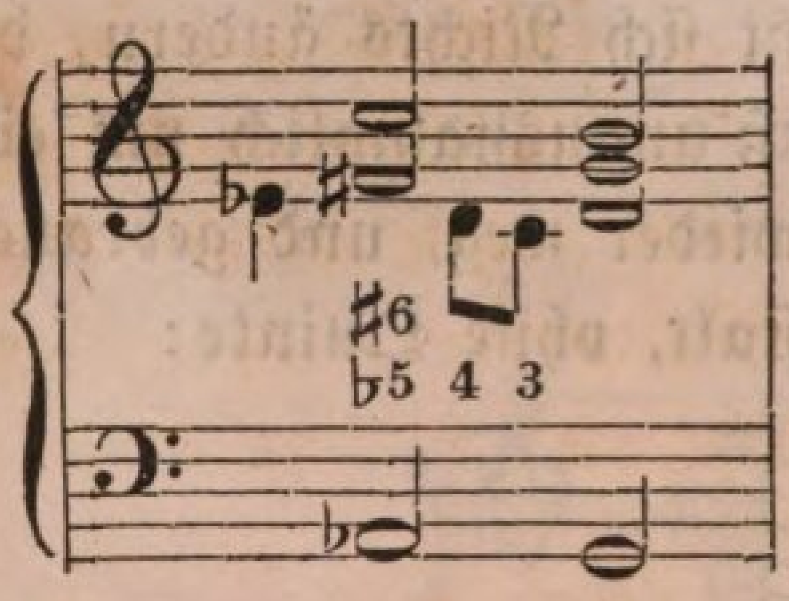
geſchehen kann und geſchehen muß, unterliegt keinem Zweifel, denn noch iſt Nichts möglich in der Natur geweſen, was ſich nicht auch hätte gut, in Wahrheit geſtalten laſſen, und unſere ganze Theorie gründet ſich nur auf das Prinzip der Natur; was deren Geſetz iſt, wird auch unſer Geſetz und kein anderes. Faſſen Sie doch die Accorde nur recht genau ins Auge: nicht blos ein, ſondern ſogar zwei Wege ſtehen uns zu ſolcher Vermeidung offen. Einmal verhindern wir, daß eine falſche Quintenfolge zwiſchen den Accorden entſteht, wenn wir, nachdem der Sextenaccord mit der None aufgetreten iſt, dieſer None, noch vor Vollendung der Zeitdauer des Accordes, die verdoppelte Septime wieder nachſchlagen laſſen, und alſo den Accord noch vor Ablauf ſeines Zeitwerths in ſeiner erſten einfachen Geſtalt wieder herſtellen, wie hier:



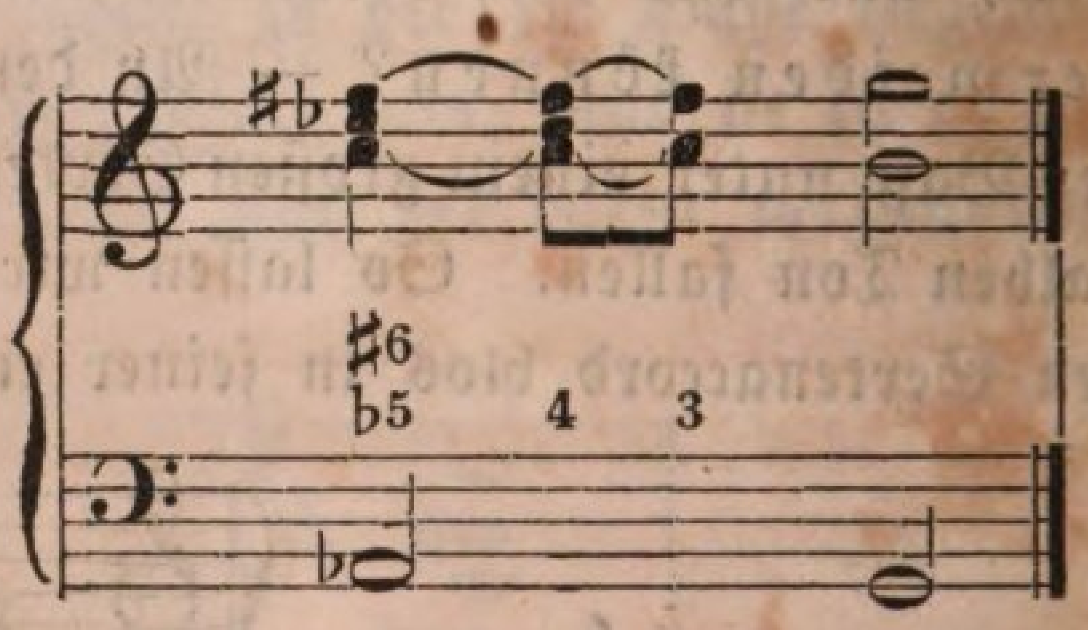
oder



wobei nun freilich der Uebelſtand eintritt, daß die None ſich nicht gehörig auflöst, d. h. eine Stufe fällt, was aber auch alsbald bewerkſtelligt wird, wenn wir vor dem Erſcheinen der verdoppelten Septime (Terz) die None auch noch ſich auflöſen, alſo dieſe gleichſam ſtufenweiſe bis zu jener Septime hinabſteigen laſſen, wie hier:

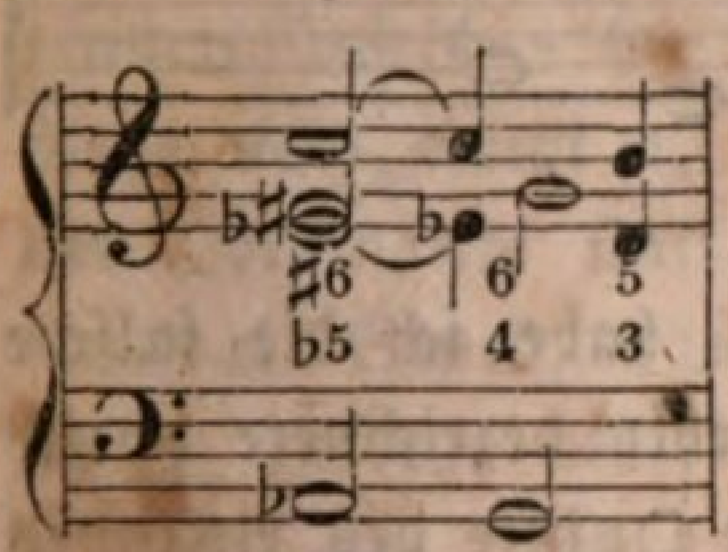


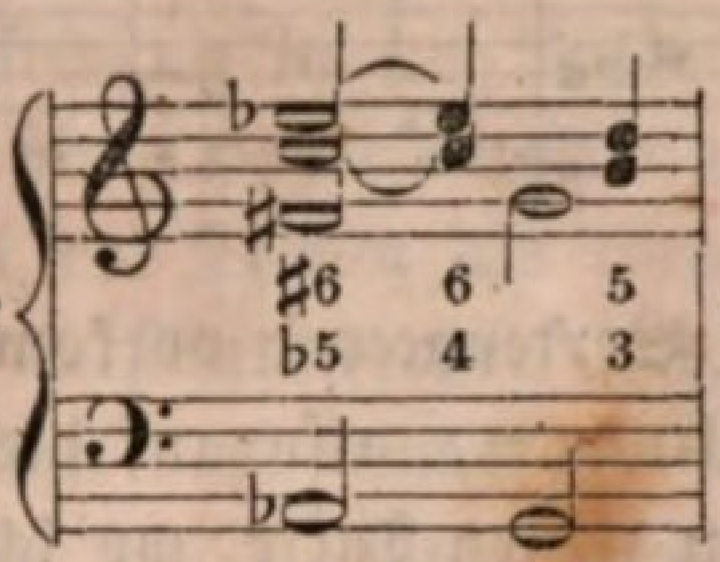
oder

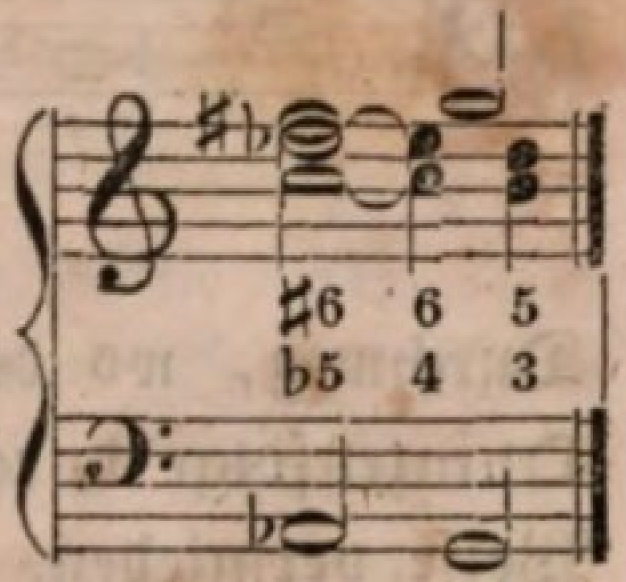


Wie Sie ſehen, tritt hier der Accord, wenn wir die Erniedrigung des Baßtones nicht beſonders berückſichtigen, zuerſt als zweite Umkehrung des kleinen Nonen=, dann als zweite Umkehrung des gewöhnlichen Septimenaccordes, und hiernach erſt als Sextenaccord auf. Es iſt dieſelbe Maxime im Satze, als löſen wir in dem Nonenaccorde die None noch über ihrem eigenen Baſſe auf; alsdann tritt auch die urſprüngliche Octav wieder an ihre Stelle und der Accord wird zum einfachen Septimenaccorde; hier im großen Sextenaccorde darf aber dieſe Octav als übermäßige Quarte von der im Baſſe liegenden erniedrigten Quinte

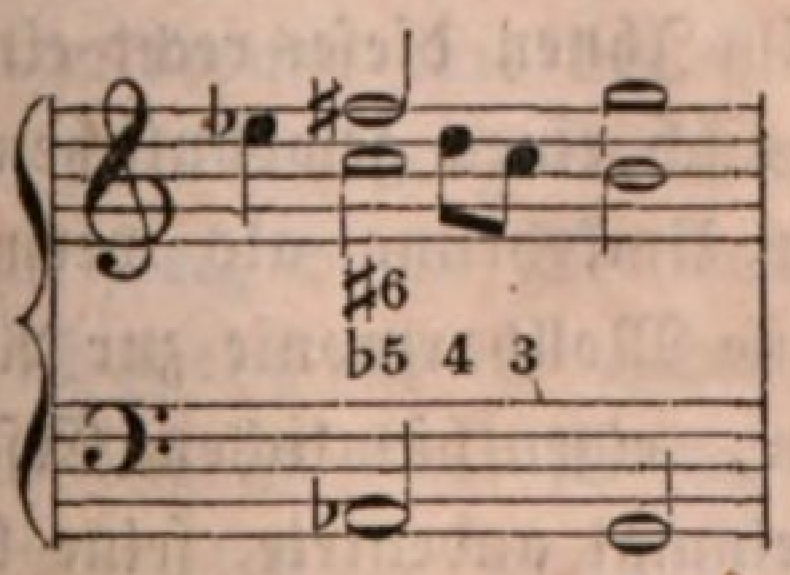
nicht lange gehört, ſondern muß alsbald wieder aufgegeben werden, um der reineren Terz (verdoppelte Septime) Platz zu machen. Das andere Mal kann jene falſche Quintenfolge auch vermieden werden, indem die Quinte in dem Tonicadreiklange durch eine Diſſonanz in ihrem Erſcheinen aufgehalten wird. Dieſe Diſſonanz kann natürlich kein anderer Ton ſeyn als die Quinte (kleine None) des großen Sextenaccordes, aber indem ſie über der Tonica als diſſonirende Sexte erſcheint und die Quinte aufhält, hört ſie auf, Quinte zu ſeyn, und obſchon nun an und für ſich auch die Tonfolge dieſelbe iſt, hat doch keine Quintenfolge mehr ſtatt, und kann nicht mehr ſtatt haben, denn die erſte Quinte wird zuvor, ehe die zweite Quinte folgt, noch zur Sexte. Mag Ihnen in der Anſchauung der Satz noch deutlicher werden:

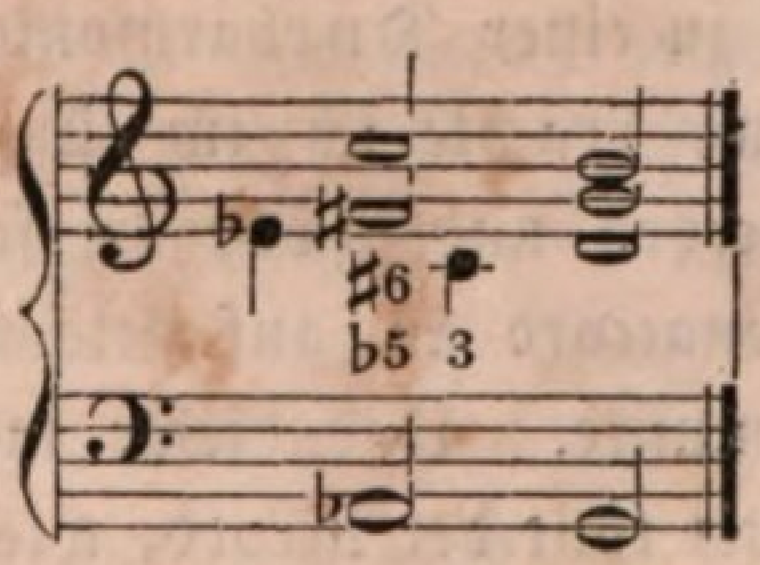


oder


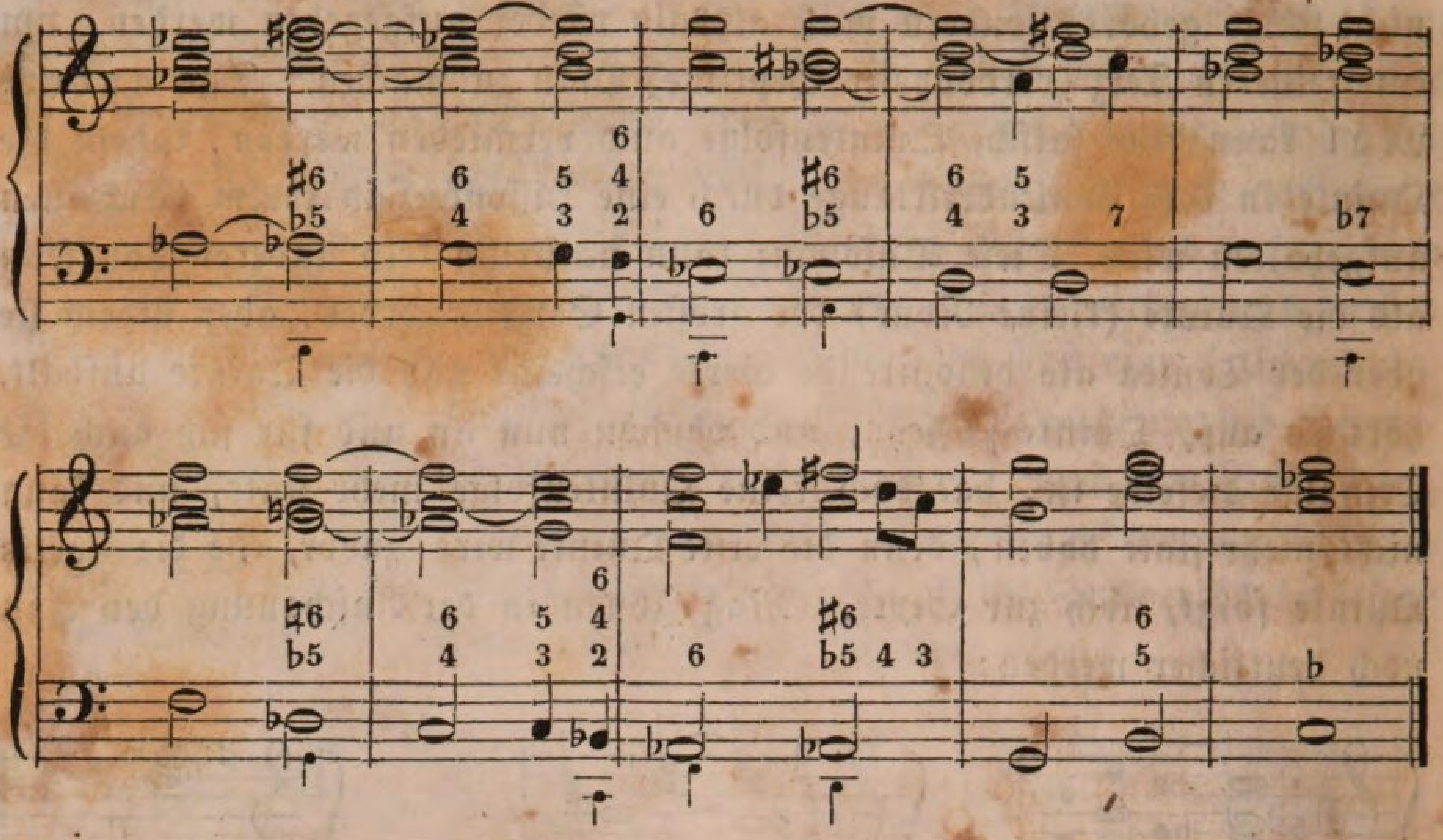
oder auch


In allen drei Beiſpielen iſt der Accord und die Harmonie an und für ſich immer ein und dieſelbe; nur die Lage der Töne iſt anders, das einemal iſt die Terz, das anderemal die Quinte, das drittemal die Sexte in der Melodie. Jedesmal wird die Terz des Tonicadreiklangs von der Quarte, und die Quinte von der Sexte als Diſſonanz aufgehalten, welche beide Diſſonanzen aber im vorhergehenden Sextenaccorde als Conſonanzen gehört, alſo richtig vorbereitet wurden. Auf dieſe Art und Weiſe pflegte unter den großen und claſſiſchen Tonſetzern Haydn beſonders jene falſchen Quinten zu vermeiden; bei den neueren Componiſten trifft man häufiger die erſte Art, welche ich Ihnen vorhin zeigte:

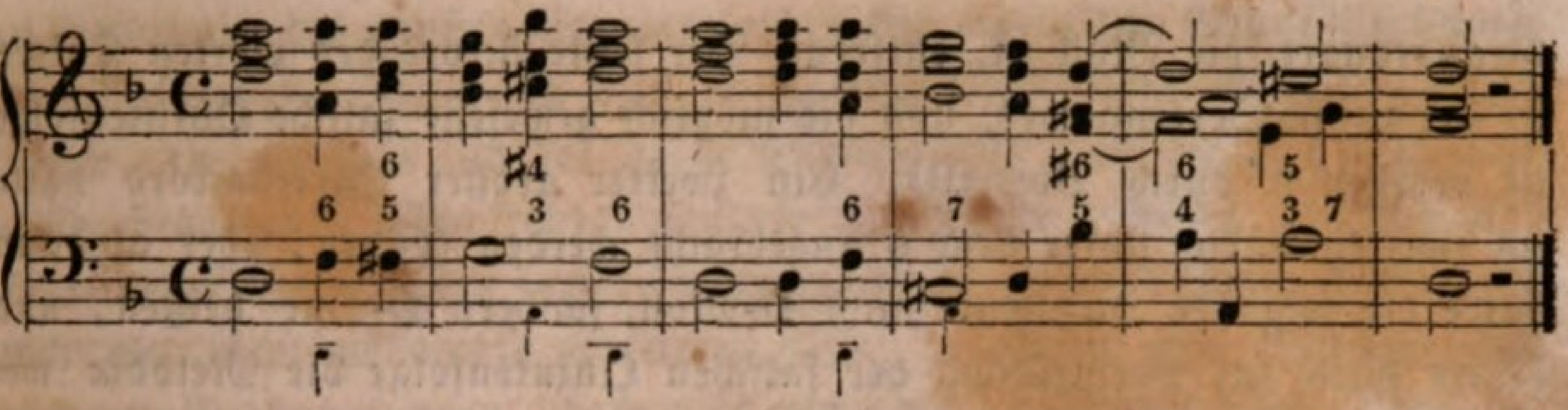


oder


Begreiflich aber kann dies nicht wohl geſchehen, wenn die Quinte in der Melodie liegt, oder man müßte dann dieſe geradezu verändern, was ſehr mißlich iſt und nicht wohl ſeyn darf. Ich will nun ein Beiſpiel mittheilen, in welchem der große Sextenaccord in ſeiner jetzigen Geſtalt zum öftern Anwendung findet:

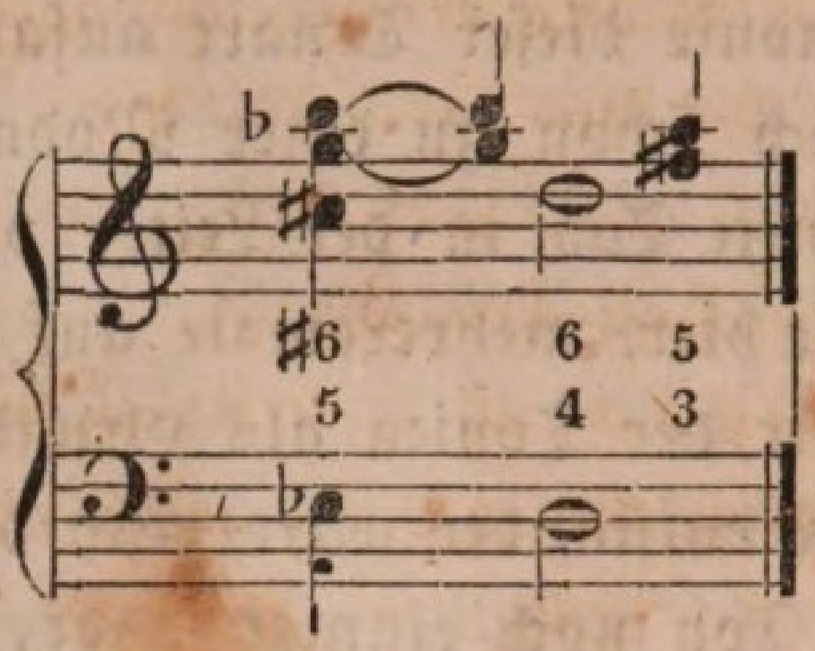


Durchweg, wo der große Sextenaccord vorkommt, habe ich die falſche Quintenfolge durch Aufhaltungen, alſo auf die vorhin bezeichnete zweite Weiſe vermieden, außer im achten Takte, wo ich die Quinte des Accordes (urſprünglich kleine None) noch über ihrem eigenen Baſſe zuerſt (zur Auflöſung als None) zur Quarte oder, vom Grundbaſſe aus gerechnet, eigentlich Octav und dann zur Septime (jetzt Terz) hinabſteigen laſſe, damit keine Quinte im folgenden Accorde darauf folgen kann. Den Grundbaß habe ich da, wo ein umgekehrter Baß ſtatt findet, wie gewöhnlich mit kleinen Nötchen angedeutet; Sie können ſich demnach auch ohne meine weitere ſpecielle Anleitung jede einzelne Harmonie beſſer erklären. Insbeſondere mache ich Sie jedoch darauf aufmerkſam, daß, wie Sie auch aus dieſem Beiſpiele erſehen, der Accord, ungeachtet jetzt die kleine None damit verbunden iſt, welche zu ſeinem Baſſe die reine Quinte ausmacht, allemal zu einer Durharmonie führt. Um Ihnen dieſes recht einleuchten zu laſſen, brachte ich im fünften Takte auch einen gewöhnlichen kleinen Nonenaccord und zwar in ſeiner erſten Umkehrung als verminderter Septimenaccord an, auf welchen ſofort eine Mollharmonie zur Auflöſung folgen mußte. Und dieſer merkwürdigen, eigenthümlichen Erſcheinung ungeachtet thut der Accord, wie ich ſchon einmal andeutete, ſeine kräftigſte Wirkung in einem Satze, der in einer Molltonart ſteht, jedoch ſtets da, wo die Modulation nach der Durtonart der Dominante oder dem Accorde über der Dominante, der ja faſt immer ein Duraccord iſt, geſchieht, z. B.

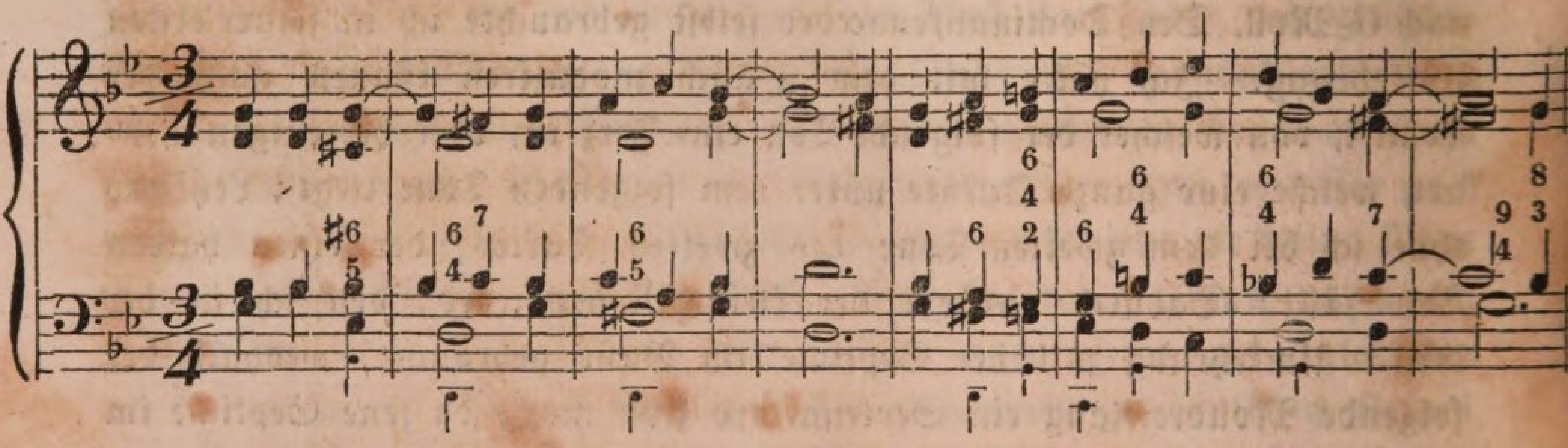


Es wird gut ſeyn, wenn wir uns etwas länger bei dieſem Beiſpiele aufhalten und es ſo ſorgfältig als möglich betrachten. Es ſteht in D-Moll; dieſes iſt ſeine Grund= oder Haupttonart; der Satz mußte wo möglich alſo auch mit der Harmonie dieſer Tonart anfangen. Den zweiten Ton in der Melodie hätte ich ſchon zu einer Modulation benutzen können, einmal, weil er der fünfte Ton in der Leiter von D iſt, den man der Regel nach, wenn er, wie hier, mehreremale auf einander folgt, auch mit der Dominante ſtatt mit der Tonica als Grundbaß begleiten darf, wodurch ein Septimenaccord entſtanden wäre, und dann, weil ſich mit einem Tone, auf den derſelbe Ton noch einmal folgt, moduliren läßt nach der Tonart, von welcher dieſer Ton die Quinte iſt; dieſe wäre hier nun zwar auch D-Moll geweſen, allein ich zog es vor, ein Paar Mal die reine Harmonie von D-Moll ertönen zu laſſen, und dann das letzte a zu einer Modulation zu benutzen. Daſſelbe fällt einen Ton, und ich konnte ſomit moduliren nach dieſer Tonart, welche einen ganzen Ton unter ihm liegt, alſo nach G-Moll. Den Dominantenaccord ſelbſt gebrauchte ich in ſeiner erſten Umkehrung. Ich hätte mit dem a auch moduliren können nach der Tonart, von welcher der folgende Ton eine Terz iſt, oder derjenigen Tonart, welche eine ganze Quinte unter dem folgenden Tone liegt; Letzteres thue ich bei dem zweiten Tone des zweiten Taktes, der einen halben Ton fällt. Dadurch entſteht der kleine Nonenaccord, den ich in der dritten Umkehrung mit der Septime im Baſſe gebrauche, weshalb der folgende Molldreiklang ein Sextenaccord ſeyn muß, da jene Septime im Baſſe zur Terz dieſes Dreiklangs hinabſteigt. Die Melodie des dritten Taktes iſt gleich der im erſten Takte, allein ich benutze keinen einzigen der drei Töne zu einer Modulation, ſondern laſſe dreimal die Harmonie der Grundtonart auf einander folgen, und modulire auch mit dem erſten Tone des vierten Takts, der einen ganzen Ton fällt, und zwar mittelſt des kleinen Nonenaccordes in der erſten Umkehrung dahin, um deren Eindruck ſo viel als möglich zu erhöhen. Ich hätte mit dem erſten Tone des vierten Takts auch nach der Tonart, welche einen ganzen Ton unter ihm liegt, fortſchreiten können, aber das hätte mich zu ſehr von der

Grundtonart, die Moll iſt, entfernt. Der letzte Accord des vierten Taktes iſt der große Sextenaccord, und die möglich geweſene falſche Quintenfolge iſt vermieden durch Vorhalte. Ein zweiter großer Sextenaccord hätte im zweiten Takte unter dem b angebracht werden können, aber alsdann hätte die folgende Harmonie nicht D-Moll, ſondern D-Dur heißen, und ferner hätte zur Vermeidung der falſchen Quintenfolge die Melodie wenigſtens in ſo weit geändert werden müſſen, daß das folgende a als Quinte des folgenden Tonicadreiklangs durch das liegenbleibende und zur Diſſonanz werdende b etwas aufgehalten worden wäre, demnach der Satz folgende Geſtalt gewommen hätte:

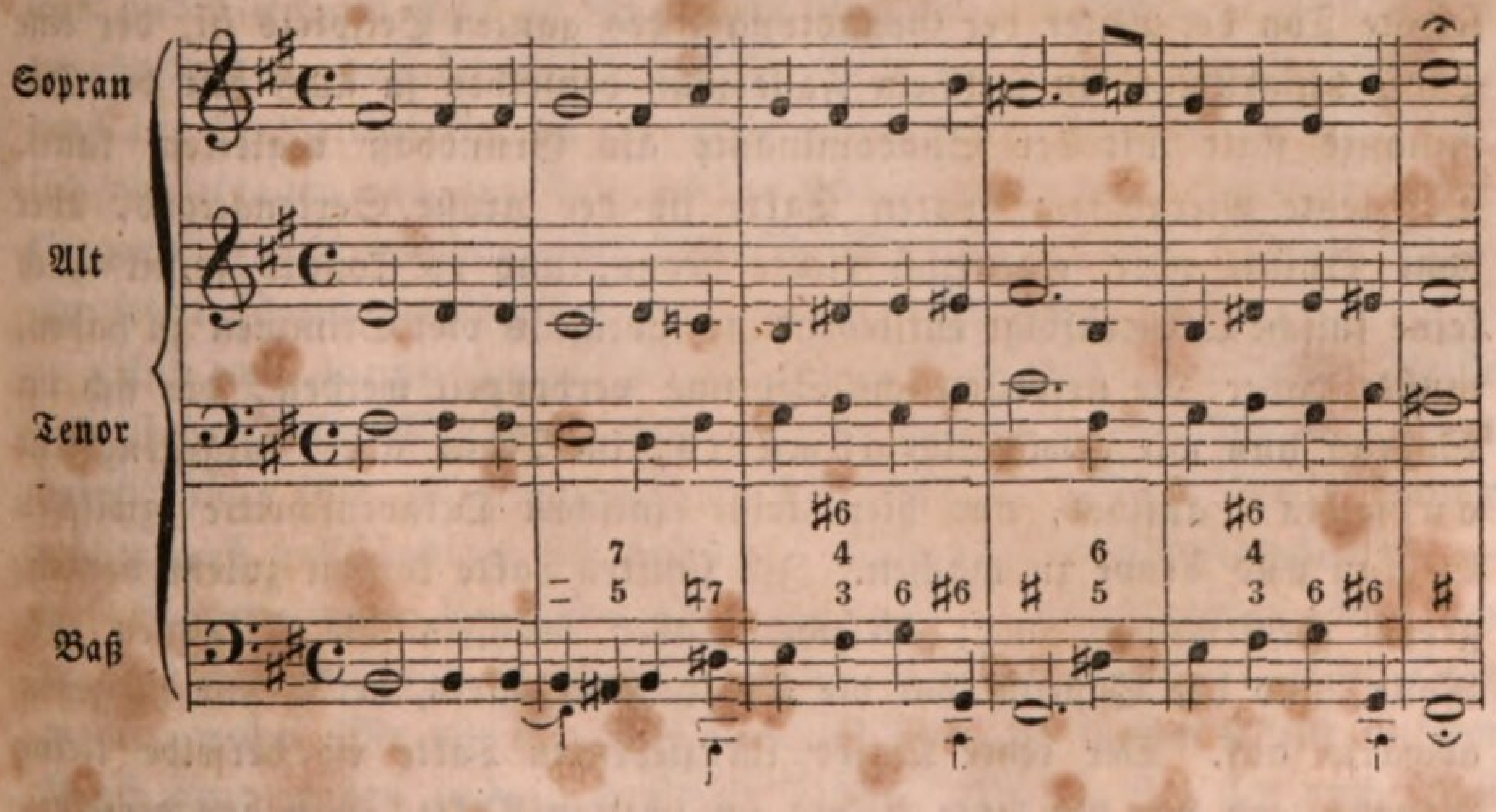


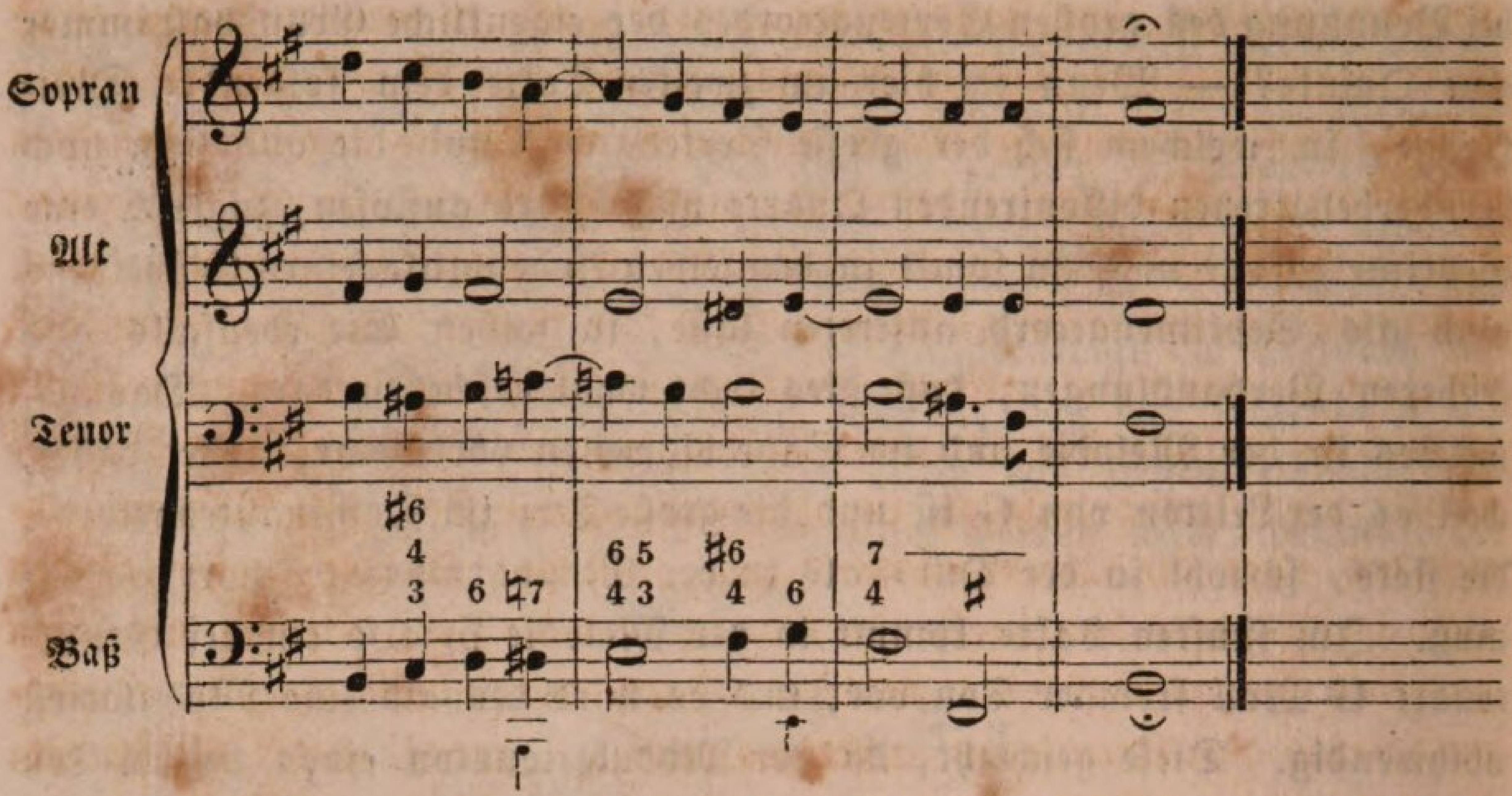
Das folgende Beiſpiel, in welchem ebenfalls der Accord der großen Sexte vorkommt, und zwar in ſeiner wirkſamſten Eigenſchaft, als Modulationsaccord nach der Tonart der Dominante der Molltonart, in welcher der Satz ſich bewegt, ſchreibe ich theilweiſe in enger, theilweiſe in zerſtreuter Harmonie.



Daß die falſche Quintenfolge, welche zwiſchen dem Accorde der großen Sexte und dem folgenden Tonicadreiklange unfehlbar entſteht, wenn in jenem auch die kleine None oder — was daſſelbe iſt — die Quinte ſeines Baſſes angewendet wird, auf dieſe Weiſe, durch Vorhalte, vermieden werden *darf*, davon können Sie ſich durch die Lehre von der Einführung der Diſſonanzen überhaupt, welche ich Ihnen bereits in der achten Lection vortrug, überzeugen. Wie lautete die Regel dort? — wenn der Grundbaß eine Quinte fällt oder Quarte ſteigt, ſo können die Sexte oder Quarte als Diſſonanzen eingeführt werden; und iſt es hier anders? — fällt nicht

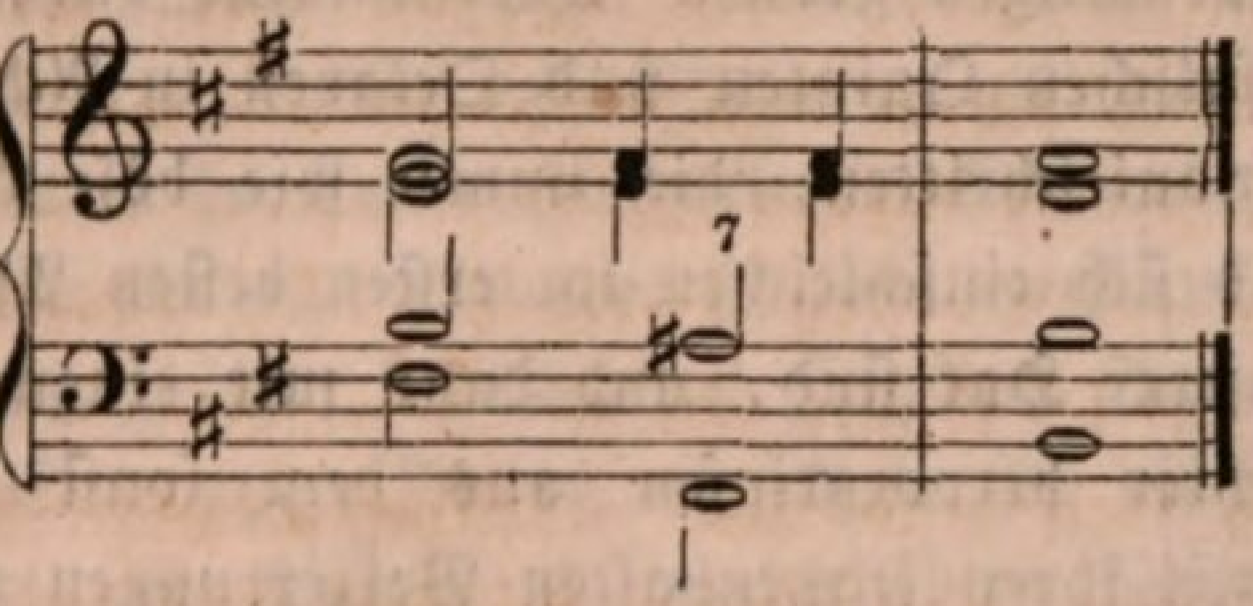
bei Benutzung des großen Sextenaccordes der eigentliche Grundbaß immer eine Quinte? — Wenn ich hier im zweiten Takte dem folgenden Dreiklange, in welchem ſich der große Sextenaccord und die aus ihm noch herüberbehaltenen diſſonirenden Quarte und Sexte auflöſen, zugleich eine Septime zufüge und ihn ſomit in demſelben Augenblicke ſeines Erſcheinens auch als Septimenaccord auftreten laſſe, ſo wiſſen Sie ebenfalls aus früheren Verhandlungen, daß dies recht wohl geſchehen darf. Das fis, welches in der Melodie und im Satze bisweilen vorkommt, rührt daher, weil es der Leitton von G iſt und die große Terz im Dominantenaccorde, die ſtets, ſowohl in der Dur- als in der Mollharmonie, gehört werden muß. Im fünften Takte kommt in der Melodie h, alſo ein der Grundtonart G-Moll fremder Ton vor, und es wird deshalb eine Modulation nothwendig. Dieſe geſchieht, da der Modulationston einen halben Ton ſteigt, nach dieſer einen halben Ton über ihm liegenden Tonart, nach C-Moll, und der Satz bleibt nun auch in C-Moll bis zum letzten Accorde des vorletzten Taktes, der wieder nach G-Moll zurückführt. Der Grundbaß ſteigt zuletzt eine Quarte, und es konnten ſomit die None und die Quarte als diſſonirende Vorhalte eingeführt werden. Lauter Dinge und Verhältniſſe, die Ihnen längſt bekannt und mit denen Sie länger denn ſeit heute erſt vollkommen vertraut ſind, wie mit der Behandlung und dem Weſen der zerſtreuten oder weiten Harmonie, welche in dem Satze mitunter angewendet wurde, theils um eine beſſere, melodiſchere Fortſchreitung der einzelnen Stimmen, theils aber auch um einen großartigeren, ergreifenderen Ausdruck zu bezwecken. Und nun zum Schluß noch ein in jeder Hinſicht genau vierſtimmiges Beiſpiel:





Die Erklärung könnte ich füglich Ihnen überlaſſen; doch will ich in Betreff der hauptſächlichſten Erſcheinungen darin die vielleicht nöthige Declaration noch mit einem Paar Worten zufügen. Der letzte Accord im zweiten Takte iſt ein Nonenaccord und zwar der Accord der kleinen None, den ich in ſeiner erſten Umkehrung als verminderten Septimenaccord gebrauche, und ich konnte ihn hier anwenden, weil der Melodienton einen ganzen Ton fällt und man alsdann bekanntlich moduliren kann nach derjenigen Tonart, von welcher der folgende Ton die Terz iſt, dieſe Tonart hier aber nur eine Molltonart ſeyn konnte. Im erſten Accorde dieſes zweiten Takts iſt die Quarte im Baſſe als diſſonirender Vorhalt von der Terz eingeführt, und der Accord ſelbſt iſt ebenfalls ein kleiner Nonenaccord, aus dem Grunde aber, weil der in der Melodie liegende Ton der ſechste Ton der Leiter der Grundtonart des ganzen Beiſpiels iſt, der eine Stufe hinabſteigt, in welchem Falle man denſelben ja auch mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante als Grundbaß begleiten kann. Der letzte Accord im dritten Takte iſt der große Sextenaccord, aber ohne Quinte oder eigentlich kleine None, und es konnte ſomit auch keine falſche Quintenfolge entſtehen; um übrigens vier Stimmen zu haben, mußte daher die urſprüngliche Septime verdoppelt werden, die ſich im Sopran nun wie gewöhnlich abwärts, im Tenor aber entgegengeſetzt aufwärts auflöst, um hier keine falſchen Octavenſchritte zwiſchen Sopran und Tenor zu machen. Im fünften Takte kommt zuletzt derſelbe große Sextenaccord vor; dieſesmal aber wechſeln die Stimmen ihre Rolle, und der Sopran löst die Septime aufwärts, der Tenor hingegen abwärts auf. Der letzte Accord im ſiebenten Takte iſt derſelbe kleine Nonenaccord wie der letzte Accord im zweiten Takte, auch aus denſelben

Gründen gebildet, nur ſtand er im zweiten Takte in weiter, hier aber in enger Harmonie, und löst er ſich nicht ſogleich mit Eintritt des folgenden Grundbaſſes auf, ſondern werden die auflöſende Quinte und Terz deſſelben noch durch die diſſonirende Sexte und Quarte in ihrem Erſcheinen aufgehalten, und dieſe Diſſonanzen konnten eingeführt werden, weil, außerdem daß eine richtige Vorbereitung ſtatt findet, auch der Grundbaß um eine Quarte ſteigt. Einer ähnlichen Diſſonanzen-Einführung bediente ich mich zu Anfange des vorletzten Taktes, wo der Grundbaß eine Secunde ſteigt. Den Tenor laſſe ich in dieſem Takte der Terz des Dominantenaccordes noch die Octave nachſchlagen, um zur Quinte des folgenden Tonicadreiklanges fortſchreiten zu können, denn die Terz, wäre ſie hier liegen geblieben bis zu Ende des Accordes, hätte nothwendig auch im Tenore zur Octave des Dreiklangs aufſteigen müſſen. Indeß hätten die Accorde der beiden letzten Takte auch recht wohl ſo lauten können:



nur wäre dann die Harmonie des Schlußaccordes keine weite geweſen, die hier aber ſo äußerſt vortrefflich wirkt. Warum ich die Tenorſtimme im Baßſchlüſſel ſchrieb, wiſſen Sie: um bei Umkehrung der beiden Stimmen Alt und Tenor zur Bildung der weiten Harmonie deſto ſicherer zu ſeyn und gleichſam ſchon in der Anſchauung der Notenfiguren mich davon zu überzeugen, daß keine Stimme die Gränzen der andern überſchreitet, denn im Sopranſchlüſſel die Tenorſtimmen geſchrieben, muß dieſe, wirklich vorgetragen von dem betreffenden Sänger, ſtets um eine Octave tiefer klingend gedacht werden, und dieſe Berückſichtigung des Klanges kann gar leicht ſtörend im Satze werden und Irrungen veranlaſſen.

Und nun, meine Herren! üben Sie zu Hauſe mit beharrlichem Fleiße und ſteter Aufmerkſamkeit, auch was ſie heute wieder Neues gelernt haben; thun Sie es hinzu zu dem alten Schatze, damit dieſer immer reicher und vollſtändiger ſich geſtaltet. Nehmen Sie Choralmelodien — dieſe bleiben immer die beſten Beiſpiele, um im harmoniſchen Satze ſich zu üben und gewandt zu machen — und begleiten ſolche mit einer Harmonie, wobei Sie all' ihr Wiſſen und Können in dieſem Theile unſerer Kunſt anzuwenden und zu beweiſen ſuchen. Bilden Sie ſich auch ſelbſt

Melodien, oder nehmen Sie andere Tonſtücke zur Hand, und zergliedern, analyſiren Sie den Satz: o es giebt Mittel genug, es ſind ihrer tauſendfältige vorhanden, den Geiſt zu ſtärken und zu bekräftigen in ſeiner Wiſſenſchaft. Haben Sie eine Melodie in Harmonie gebracht, ſo ſetzen Sie dieſe auch um in eine andere, wechſeln in den Modulationen, Umkehrungen, Bäſſen u. ſ. w. Sie wiſſen ja, ein und dieſelben Töne laſſen ſich auf die verſchiedenſte Art und Weiſe harmoniſch begleiten. Freilich eine Harmonie iſt hinſichtlich des beabſichtigten Ausdrucks immer nur die richtige, denn jede Regung unſeres Herzens hat nur einen Ton, eine Farbe und einen Rhythmus; indeſſen können ihre Combinationen die verſchiedenſten und mannigfaltigſten ſeyn. Machen Sie auch kleine Chöre, oder ſetzen Sie einfache Lieder vierſtimmig für einen völligen Chor; dabei werden Sie hauptſächlich Gelegenheit erhalten, mit der Anwendung der weiten und engen Harmonie immer vertrauter zu werden. Wenden Sie unſern glänzend ſchönen, prächtigen großen Sextenaccord dabei an, ſo nehmen Sie ſich vor den falſchen Quinten und Octaven in Acht, wie überhaupt vor falſchen Harmonieſchritten, die immer wie böſe Geiſter im Hintergrunde lauern und ſich einſchleichen im erſten beſten Augenblicke, wo wir nicht recht auf unſerer Hut ſind, und dann mit einem wahrhaft dämoniſchen Hohngelächter hervorgrinſen aus dem ſonſt ſo wohlgefälligen Tongebilde, das mit ihren fratzenhaften Verzerrungen und Verrenkungen nun ausſieht wie im Herbſt der Garten, der wohl einzelne Aſter und andere Blumen, aber ungleich mehr leere Felder und trockene Zweige zeigt, auf denen der Sperling nicht einmal mehr Freude zu wohnen hat. Nichts iſt leichter geſungen als ein falſcher Ton, darum immer, meine Herren! Herz, Aug' und Ohr gegenwärtig, damit Ihre Klänge ſtets ſchön und gut zugleich ſind! —

Zwanzigſte Lection.

Vertheilung der Hauptmelodie unter die verſchiedenen Stimmen.

Sie haben meinen Rath befolgt, jenen nämlich, den ich Ihnen am Schluſſe unſerer vorigen Lection ertheilte, und, zu Ihrer Uebung in dem Gelernten, beſonders in der Compoſition kleiner Chöre ſich verſucht, Liedermelodien, welche Sie für eine Stimme hatten, vierſtimmig, für Sopran, Alt, Tenor und Baß geſetzt; im Ganzen ging die Sache auch recht gut; aber da hatte der Eine unter Ihnen eine Arie für die Altſtimme, welche er beſonders ſchätzt, der Andere ein vielgeliebtes Tenorlied, der Dritte auch wohl eine Parthie für den Baß, ſo vielemale von ihm ſelbſt geſungen und eine ſeiner Favoritmelodien geworden, und Jeder hätte nun auch gerne das, was er beſonders ſchätzt und was er vorzugsweiſe ſingt und liebt, dabei als Beiſpiel angewendet und in vierſtimmige Harmonie gebracht; doch da gab's einen Anſtand: wie den Sopran und Alt zu einer Tenormelodie, alle drei Oberſtimmen ſogar zu einer Baßmelodie, oder Sopran und Tenor und Baß zu einer Altmelodie finden? — Wenn die Melodie in der oberſten Stimme, im Soprane, oder iſt's viermännerſtimmiger Geſang, im erſten Tenore liegt, ſo wiſſen Sie ſich ſchon recht gut zu helfen, und die Harmoniſirung geht Ihnen bereits ſchnell von der Hand; allein Sie ſelbſt haben eine gute Tenor= oder Baßſtimme, und möchten der zu Liebe doch auch nicht ſtets begleitend mitwirken; unter ihren Schülern oder bekannten jungen Sängern findet ſich kein einziger guter Sopraniſt, wohl aber einige herrliche Altiſten, und nun möchten Sie doch auch gern von deren wohlklingenden Stimmen die Hauptmelodien Ihrer Tonſätze vorgetragen hören: wie indeß laſſen ſich, wenn dieſe Hauptmelodie im Alt, Tenor oder Baſſe, alſo in einer dieſer drei unteren Stimmen liegt, die weiteren drei begleitenden Stimmen dazu finden? — Nicht wahr, ich

habe das Hinderniß errathen, das bei Ihren häuslichen Uebungen Ihnen noch immer ſehr im Wege ſtand, und komme einem Verlangen entgegen, das auszuſprechen Sie ſchon längſt Gelegenheit genommen haben würden, wären Sie nur in ſich ſelbſt auch ſchon recht im Klaren damit geweſen. Bis jetzt lag in allen unſeren harmoniſchen Arbeiten das Subject, wie der Techniker gewöhniglich die Hauptmelodie nennt, ſtets in der oberſten Stimme oder dem Soprane der Accorde. Der Sopran war fortwährend die regierende, die vorherrſchende Stimme, unter deren Ausſpruch alle übrigen Stimmen nur harmoniſch begleitend ſich fügten. Nach ſeiner Beſchaffenheit auch lernten wir die Natur dieſer begleitenden Unterſtimmen nur auffinden und bilden. Wenn nun aber eine der Mittelſtimmen einmal, oder die Unterſtimme, der Baß ſogar, das Wort führen, die Hauptmelodie enthalten, das Subject anſtimmen ſoll, wie, auf welche Weiſe und nach welcher Richtſchnur finden wir alsdann die Natur und Beſchaffenheit, kurz die Harmonie der übrigen begleitenden Stimmen dazu? — Und, meine Herren! ein ſolcher Fall, wo eine der Mittelſtimmen oder der Baß ſelbſt die Hauptmelodie führt, das Subject hat, mit anderen Worten, die vorherrſchende, die Haupt-Stimme iſt, kann nicht allein in Vocalcompoſitionen, wie ich vorhin andeutete, ſondern auch in Inſtrumentalſtücken ſehr häufig vorkommen. Nehmen Sie nur ein gewöhnliches Quartett zur Hand: wie oft geſchieht es da, daß z. B. die Bratſche die Hauptſtimme hat, während die beiden Violinen und das Violoncell nur harmoniſch begleitend erſcheinen? oder daß das Violoncell die Melodie führt und Violinen und Bratſche daſſelbe blos harmoniſch begleiten? — Sehen Sie in die erſte beſte Claviercompoſition: ſind da durchweg die oberſten Töne einer Harmonie auch die eigentliche Hauptmelodie? — in der Regel Ja, aber doch nicht ſtets, vielmehr kommt es auch vor, daß dieſe Hauptmelodie vom Baſſe oder von Mittelſtimmen geführt wird. Und — ich frage noch einmal — wie verhalten wir uns in dem Falle? wie finden und ordnen wir alsdann die Töne der übrigen begleitenden Stimmen? — Es iſt jetzt Zeit, daß wir dieſe Frage aufwerfen, und wird uns ihre Beantwortung auch in der Sache ſelbſt nichts Neues bringen, ſo lernen wir dadurch doch, uns immer ungehinderter und freier zu bewegen auf dem Felde der Harmonie, und das iſt ja, wie ich früher ſchon zum öfteren andeutete, der Hauptzweck unſerer ſämmtlichen noch bevorſtehenden Unterſuchungen. Das Haus, das wir zu bauen unternahmen, ſteht in ſeinen Hauptbeſtandtheilen ſchon längſt da, und Nichts iſt mehr übrig für unſere Arbeit, als

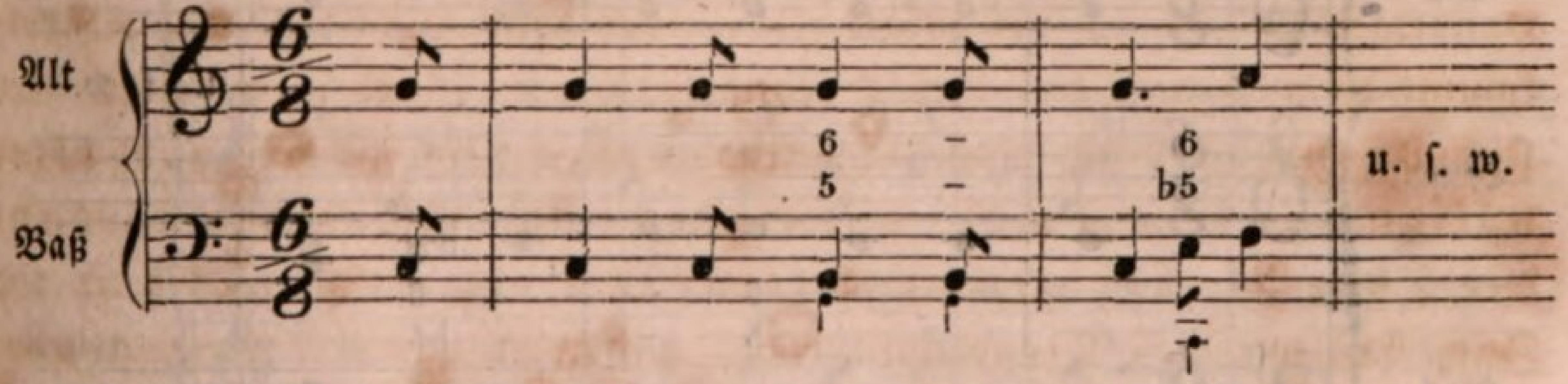
es nun auch auszuſchmücken und immer erhabener zu machen, tauglich für alle Zuſtände und Bequemlichkeiten des Lebens. — Ich ſage, die Beantwortung jener Frage wird in der Sache ſelbſt uns durchaus nichts Neues bringen, ſondern uns nur mehr Freiheit gewähren im Gebiete der Harmonie, und in der That, meine Herren! ich muß gleich von vorn herein bemerken:

> alle Regeln und Grundſätze, welche wir bisher über die Harmonie der Töne aufſtellten und in Zukunft noch aufzuſtellen genöthigt ſeyn werden, von den erſten bis zu den letzten, gelten und behalten ihre Kraft und Anwendung, die Hauptmelodie des Satzes mag nun geführt werden von dem Soprane, einer der Mittelſtimmen oder gar von dem Baſſe.

Haben wir dieſelbe doch auch niemals gefunden und geordnet nach Maaßgabe einer Stimme *als ſolcher* (in specie), ſondern lediglich nach Maaßgabe der Beſchaffenheit der *Hauptmelodie* im Allgemeinen. Nehmen wir nun z. B. an, dieſe läge im Alte, und derſelbe hätte folgende Töne als ſolche vorzutragen:

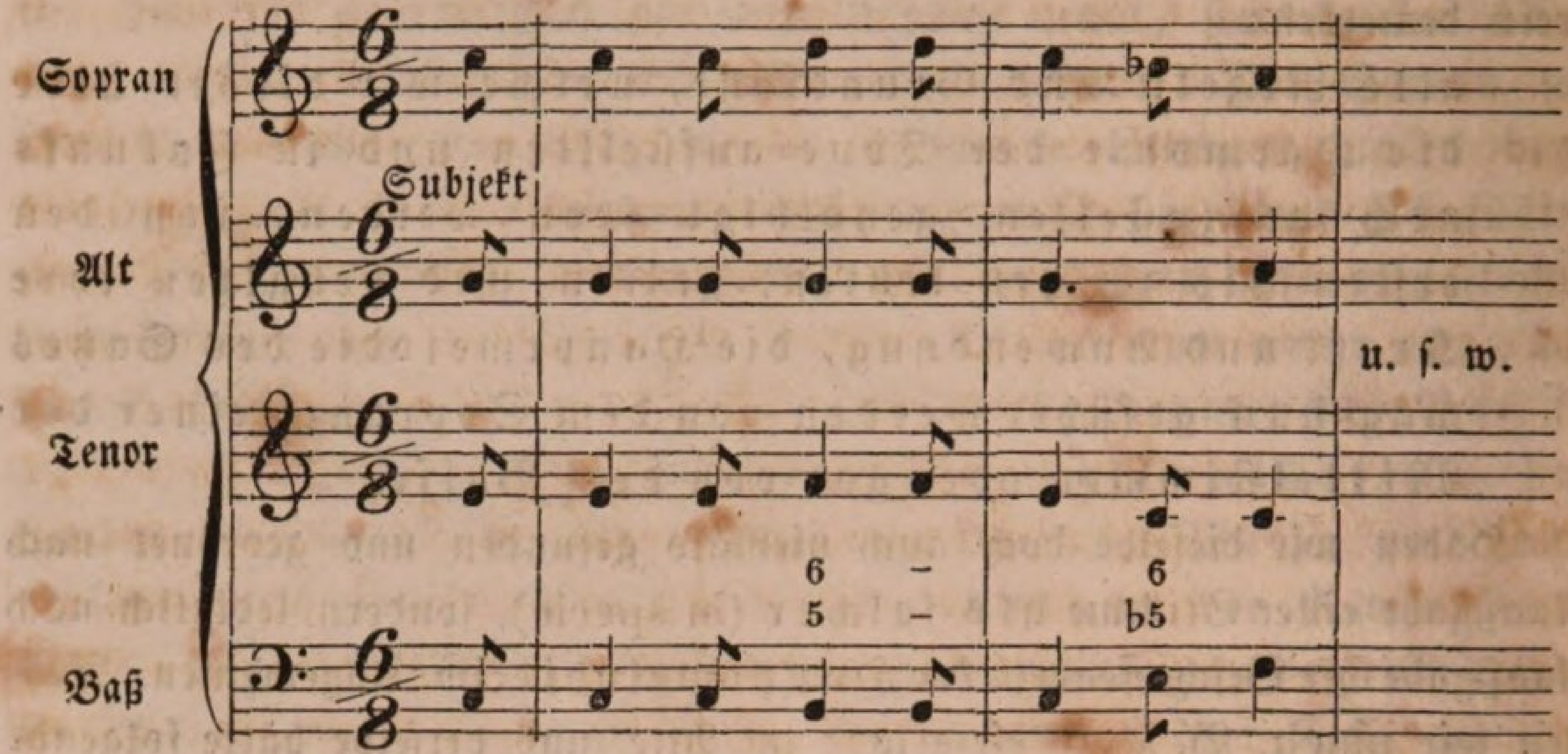
u. ſ. w.

ſo legen wir zunächſt den Grundbaß darunter wie gewöhnlich: die Melodie ſteht in C-Dur, alſo erhält das g, als fünfter Ton in der Leiter von C, als Grundbaß die Tonica C, und a als ſechster Ton in der Leiter die Subdominante F; g folgt aber mehreremale auf einander, und es kann im Grundbaſſe alſo mit der Dominante abgewechſelt werden. Der Baß zunächſt wird alſo, und zwar umgekehrt ſogleich folgender ſeyn:

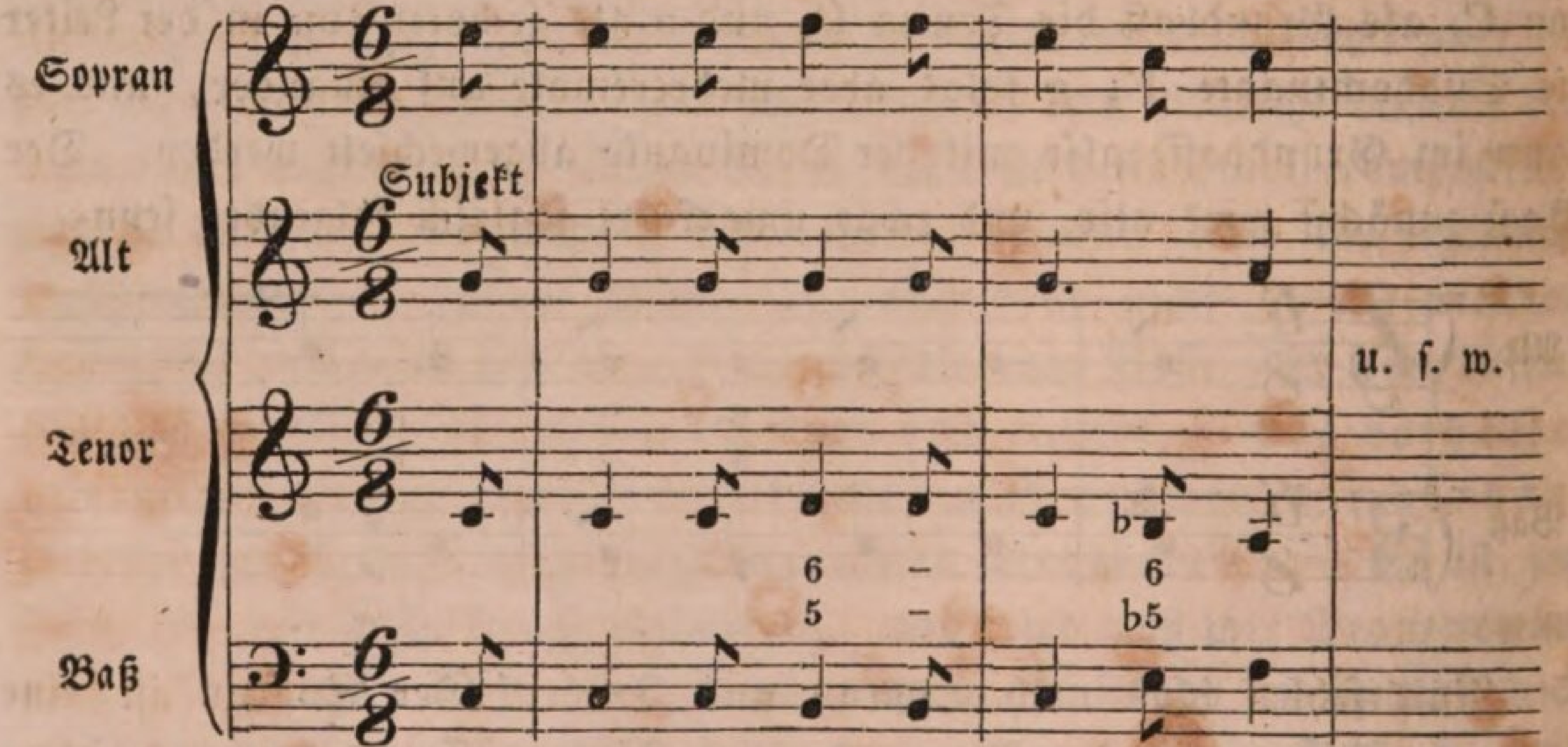


Nun fehlen blos noch Sopran und Tenor. Der Sopran iſt eine *höhere* Stimme als der Alt, und ſeine Töne müſſen daher auch *über* der Altſtimme liegen; der Tenor iſt eine *tiefere* Stimme als der Alt, und ſeine Töne müſſen daher auch *unter* der Altſtimme liegen. Die Harmonie bleibt dieſelbe, der Dreiklang des Grundbaſſes mit den möglichen oder beliebigen Septimen, Nonen ꝛc.; *ein* Ton davon liegt ſtets

ſchon in der Hauptmelodie, und indem wir nun die übrigen unter Sopran und Tenor vertheilen, kommt es nur darauf an, ob wir die Accorde in *enger* oder *weiter* Harmonie ſtellen wollen. Laſſen Sie uns den Satz zunächſt in *enger* Harmonie machen; alsdann wird er, was Sie ſelbſt auf den erſten Blick ſehen, kein anderer ſeyn, als dieſer:

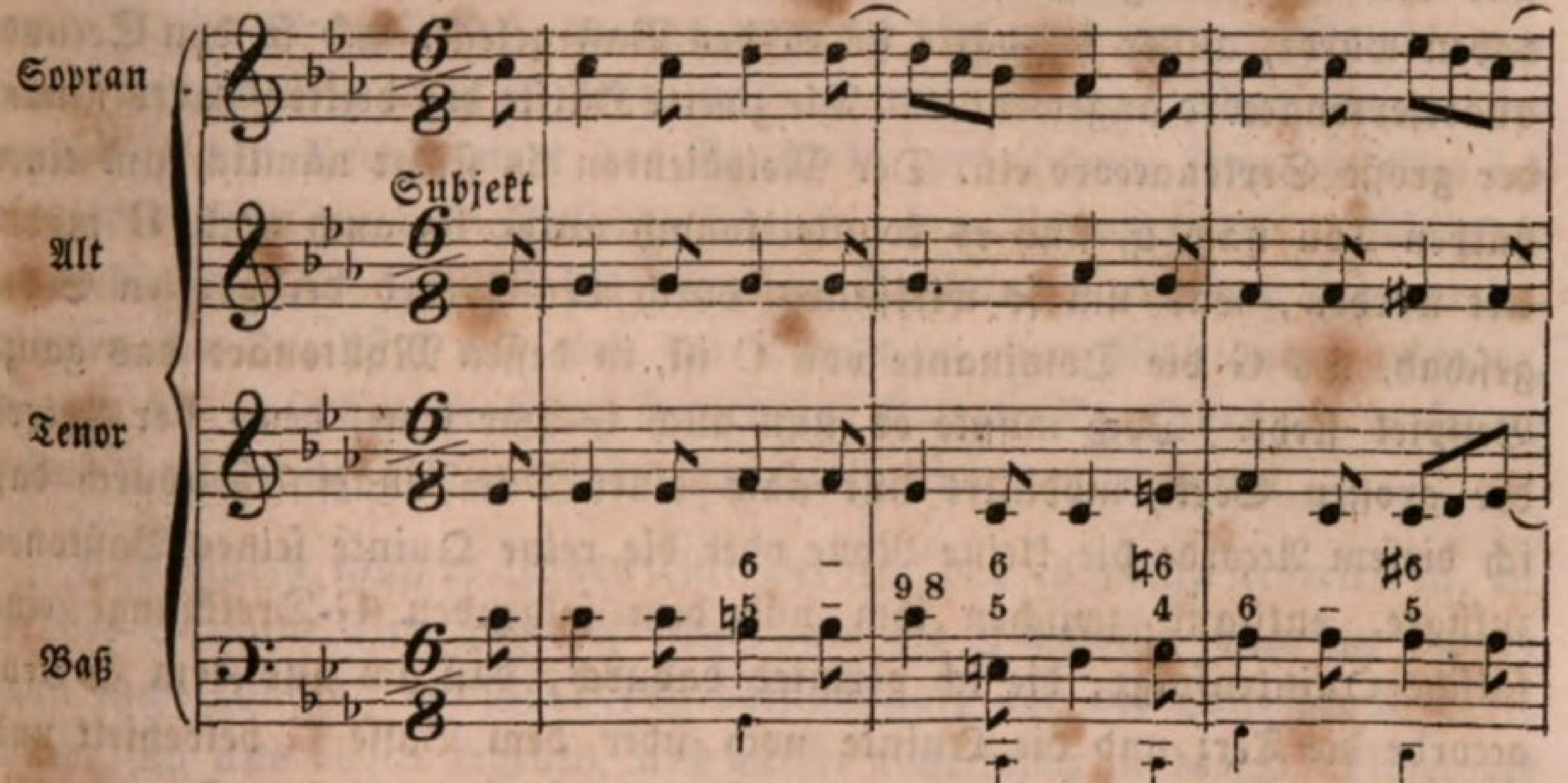


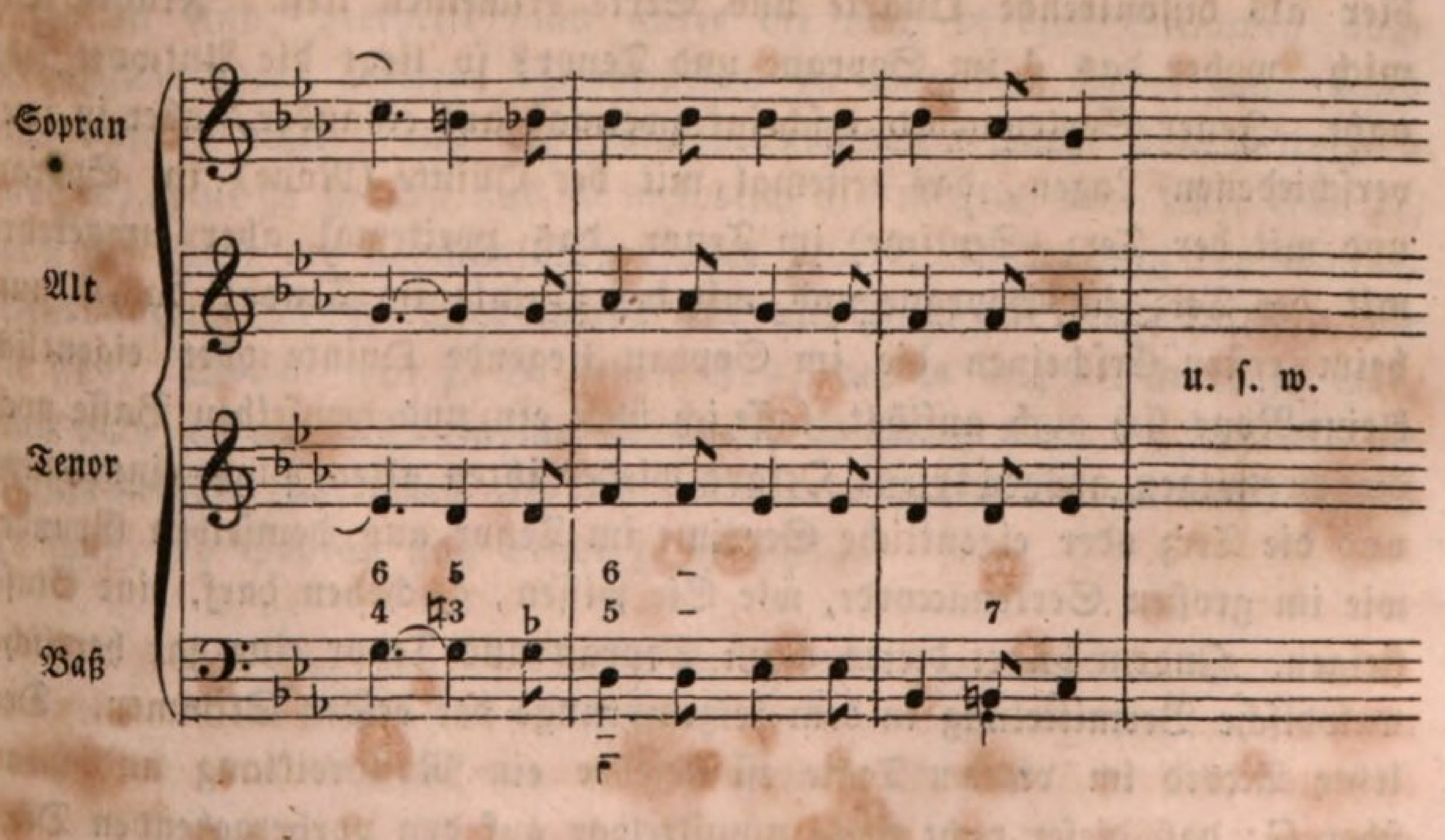
Der letzte Ton im Alte konnte nicht vielleicht f ſeyn, wodurch der Accord von F eigentlich vollſtändiger geweſen wäre, denn der Alt hat die Hauptmelodie und dieſe darf, wenn ſie einmal vorhanden iſt, nicht verändert werden. Soll der Satz in *weiter* Harmonie geſchehen, ſo wird er folgende Geſtalt haben:



Tenor und Sopran vertauſchen alſo alsdann ihre Plätze; was Sopran war, wird in einer tieferen Octave Tenor, und was Tenor war, in einer höheren Octave Sopran: eine Verwechſelung, wodurch ſich allein eine weite Harmonie erzielen läßt. Zu achten bleibt dabei immer darauf,

daß der Baß nicht über den Tenor hinaus, überhaupt keine Stimme über die Gränzen einer anderen hinausſchreitet. Daher müßte auch, wenn dieſe Paar Takte wirklich von den vier Stimmen geſungen werden ſollten, die Tenorſtimme mit dem Sopranſchlüſſel um eine Octav höher, oder ihre jetzige Tonlage im Baßſchlüſſel geſchrieben werden, damit ſie wirklich ſo klingt, wie ſie jetzt daſteht, und nicht um eine Octave tiefer, in welchem Falle ſie ja am Schluſſe unter den Baß zu ſtehen käme. Ich will jetzt das Beiſpiel verlängern, jedoch in C-Moll, und zwar zunächſt in enger Harmonie. Der Alt behält fortwährend die Hauptmelodie, nach welcher ſich die Beſtimmung der Harmonie in ihrer ganzen Anordnung richtet:

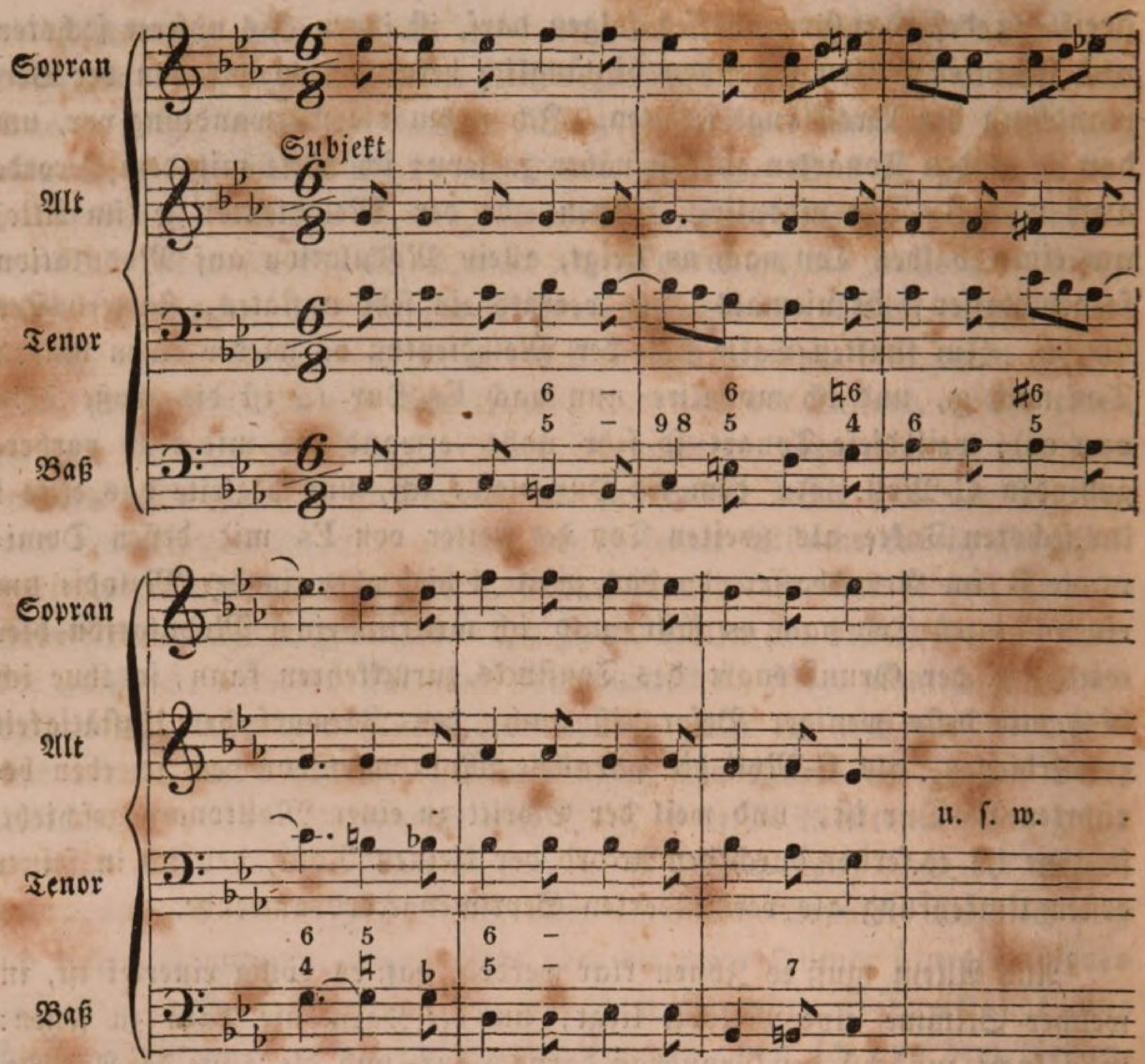




Ueber die erſten beiden Takte habe ich Nichts weiter beſonders zu bemerken, als daß im zweiten Takte zu Anfange, da der Grundbaß eine Quarte ſteigt, die in der Quinte richtig vorbereitete None als Diſſonanz eingeführt iſt, welche ſich in die Octave auflöst. Das H im Baſſe des erſten Takts, wie das E im zweiten Takte, rührt daher, weil hier ein Dominantenaccord iſt, der auch in der Molltonart die große Terz haben muß. Der letzte Ton in der Melodie des zweiten Takts (nämlich im Alte), womit die Verlängerung des Beiſpiels beginnt, fällt einen ganzen Ton, und ich konnte alſo damit moduliren nach der Tonart, welche einen ganzen Ton darunter liegt. Dieſe Modulation aber ſtimmt mit dem gewöhnlichen Grundbaſſe überein, und ich durfte ſomit auch die Septime aus dem Satze weglaſſen, welche ſich in keiner Stimme richtig aufgelöst haben würde, außer ich hätte ſie in den Baß gelegt, und ſo den Secundquartſextenaccord angewendet. Die zweite Hälfte des dritten Takts nimmt der große Sextenaccord ein. Der Melodienton fis ſteigt nämlich um einen halben Ton nach g, und es konnte ſonach unter fis auch nach G modulirt werden, was um ſo wirkſamer durch den Accord der großen Sexte geſchah, als G die Dominante von C iſt, in deſſen Molltonart das ganze Beiſpiel ſteht. Doch mußte es nun auch G-Dur ſeyn, denn der Accord der großen Sexte modulirt nur nach einer Dur-Tonart. Dadurch daß ich dieſem Accorde die kleine None oder die reine Quinte ſeines Baßtones zufügte, entſtand zwiſchen ihm und dem folgenden G-Dreiklange eine falſche Quintenfolge, die ich vermied dadurch, daß ich aus dem Sextenaccorde die Terz und die Quinte noch über dem Baſſe G beibehielt und hier als diſſonirende Quarte und Sexte erſcheinen ließ. Fragen Sie mich, woher das d im Soprane und Tenor? ſo liegt die Antwort ſehr nahe. Jener Sextenaccord erſcheint zweimal auf einander, aber in zwei verſchiedenen Lagen, das erſtemal mit der Quinte (None) im Sopran und mit der Terz (Septime) im Tenor, das zweitemal aber umgekehrt mit der Terz im Soprane und mit der Quinte im Tenor; damit nun beim erſten Erſcheinen die im Sopran liegende Quinte oder eigentlich kleine None ſich auch auflöst, laſſe ich über ein und demſelben Baſſe noch die ihretwegen ausgeworfene Octave wieder ihren alten Platz einnehmen, und die Terz oder eigentliche Septime im Tenor aus demſelben Grunde, wie im großen Sextenaccorde, wie Sie wiſſen, geſchehen darf, eine Stufe ſteigen. Zudem bildet dieſes d im Sopran und Tenor eine gar herrliche melodiſche Vermittelung in dem Terzenſprunge der beiden Stimmen. Der letzte Accord im vierten Takte iſt wieder ein Molldreiklang und zwar über G; daß dieſer recht wohl unmittelbar auf den vorhergehenden Dur-

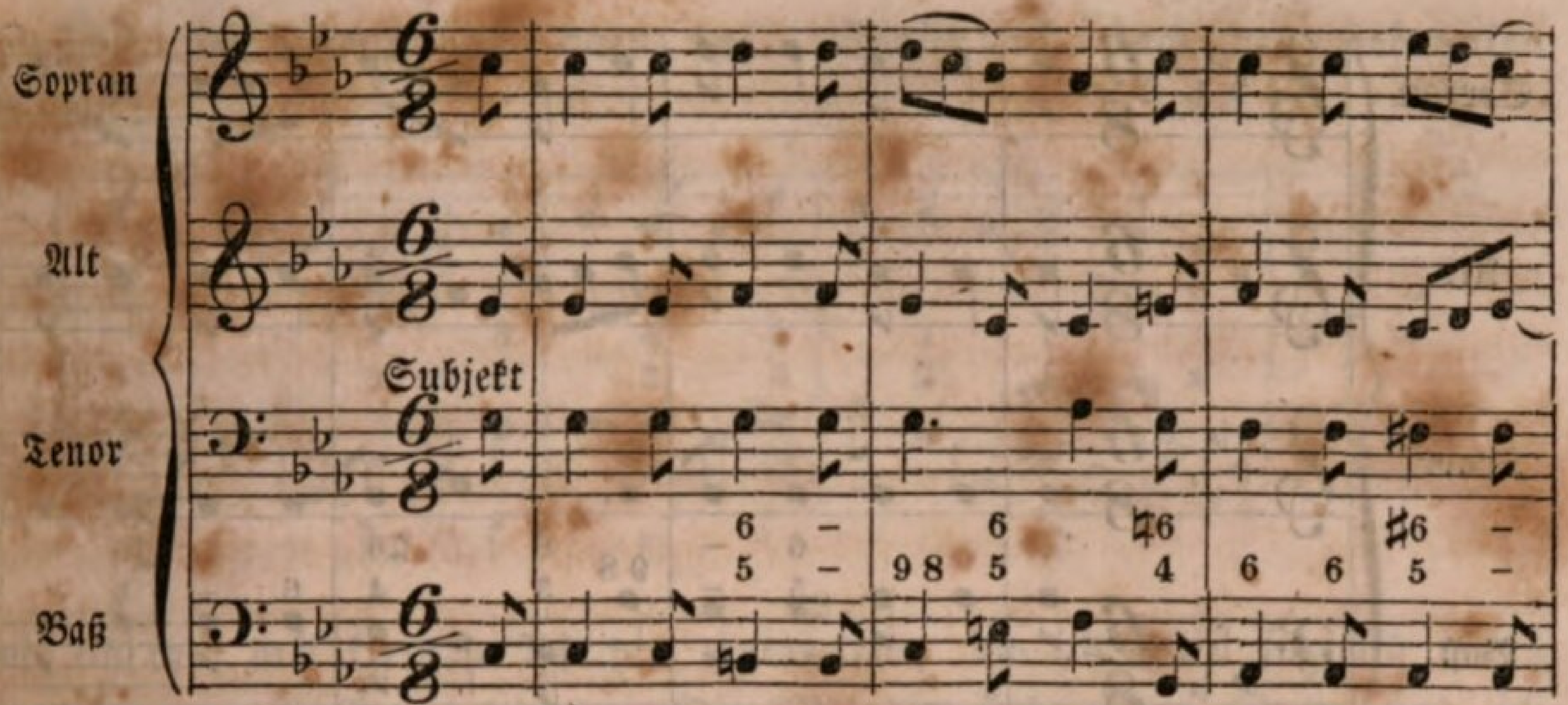
dreiklang deſſelben Grundbaſſes folgen darf, iſt ihnen aus unſerer ſechsten und ſiebenten Lection her ſchon hinlänglich bekannt, wo wir von der Verwandlung der Dreiklänge redeten. Ich nahm die Verwandlung vor, um den folgenden Tonarten wieder näher zu ſeyn; ich hätte mit dem Accorde auch nach As-Dur moduliren können, da der Melodienton g (im Alte) um einen halben Ton nach as ſteigt, allein Modulation auf Modulation folgen laſſen, iſt niemals gut, verräth ein ſehr unſtätes, flatterhaftes Weſen. Im fünften Takte fällt der Melodienton as wieder einen halben Ton nach g, und ich modulire nun nach Es-Dur (g iſt die große Terz von es), weil dieſe Tonart ſo ſehr nahe verwandt iſt mit dem vorhergehenden G-Moll. In dem Es-Dur bleibe ich, und begleite das erſte f im ſechsten Takte als zweiten Ton der Leiter von Es mit deſſen Dominante B im Grundbaſſe; da das zweite f hier aber in der Melodie um einen ganzen Ton nach es fällt, und ich mittelſt einer Modulation hier wieder zu der Grundtonart des Tonſtücks zurückkehren kann, ſo thue ich dies mit deſto weniger Beſorgniß auch, den Vorwurf der Unſtätigkeit zu verdienen, als C-Moll die parallele Molltonart von dem ſo eben berührten Es-Dur iſt, und weil der Schritt zu einer Molltonart geſchieht, ſo thue ich es ferner durch den Accord der kleinen None, den ich in ſeiner erſten Umkehrung als verminderten Septimenaccord anwende.

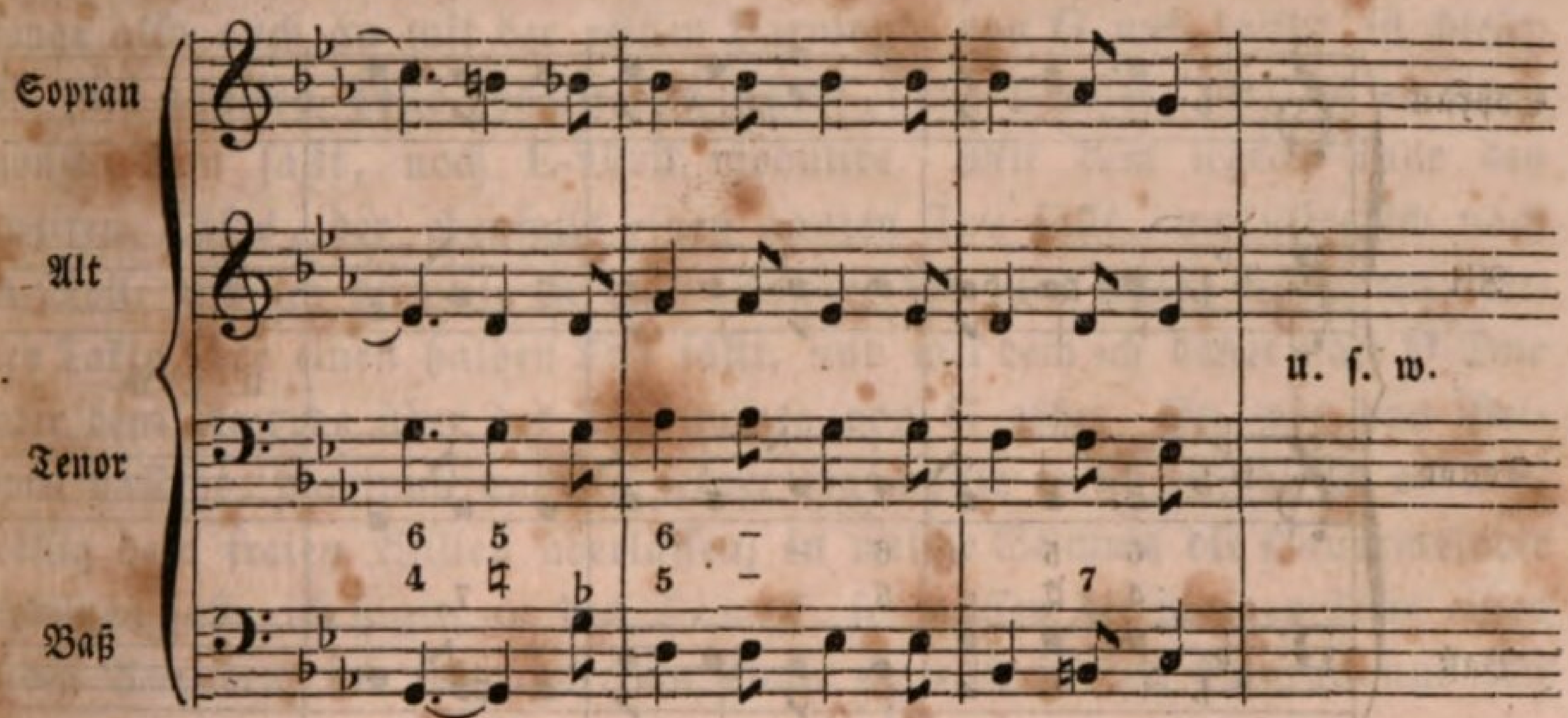
Aus Allem muß es Ihnen klar werden, daß es völlig einerlei iſt, in welcher Stimme eine Melodie liegt, um die Harmonie dazu zu ſetzen: man ſucht zunächſt den Grundbaß darnach auf, und die Töne der Accorde, welche ſich aus dieſen ergeben, und welche nicht ſchon in der Hauptmelodie enthalten ſind, vertheilt man unter die noch übrigen Stimmen nach Maaßgabe ihres äußeren Verhältniſſes zu einander, wobei man dann nur darauf achtet, daß die Intervallenſchritte, welche dieſe Stimmen machen, keine zu großen und ſo melodiſch als möglich ſind. Alles Uebrige, was zur Lehre des harmoniſchen Satzes gehört, Umkehrung der Accorde, Diſſonanzen, Cadenz, Modulation und alle ſonſtigen Dinge, bleiben wie ſie ſind. Wollen wir z. B. jenen Satz, der in enger Harmonie war, nun auch in weiter Harmonie ſchreiben, ſo haben wir, da der Alt die Hauptmelodie führt und alſo feſt an ſeinem Platze bleiben muß, Nichts zu thun, als Sopran und Tenor zu wechſeln:



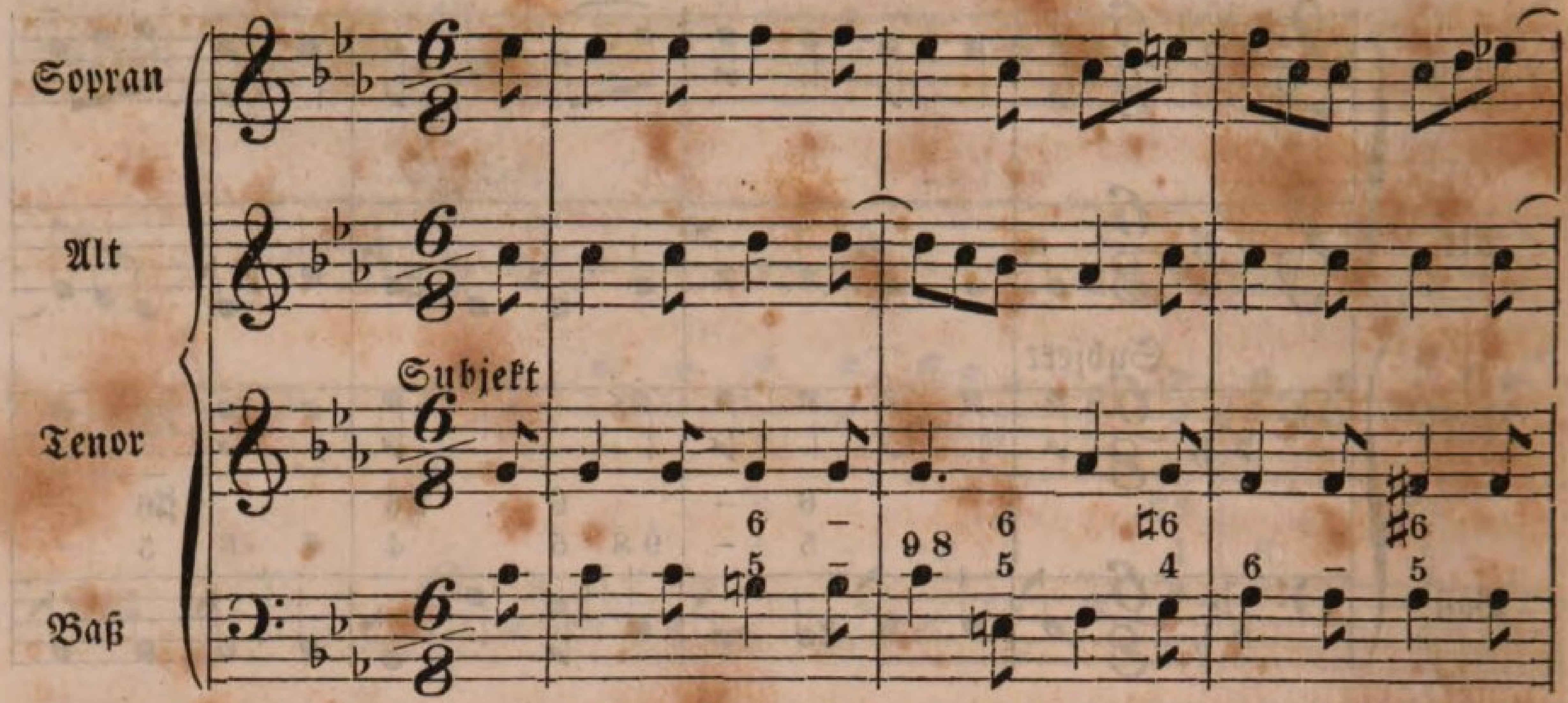
Was vorhin Tenor war, iſt jetzt Sopran, und was Sopran, iſt jetzt Tenor. Im erſten Takte mußte ich den Baß eine Octave tiefer ſtellen als vorhin, weil er ſonſt mit dem Tenor gleich geweſen wäre, und damit Ihnen der Abſtand der Stimmen leicht erkennbar werden möchte, ſchrieb ich deshalb auch den Tenor gleich, wie er klingt, im Baßſchlüſſel.

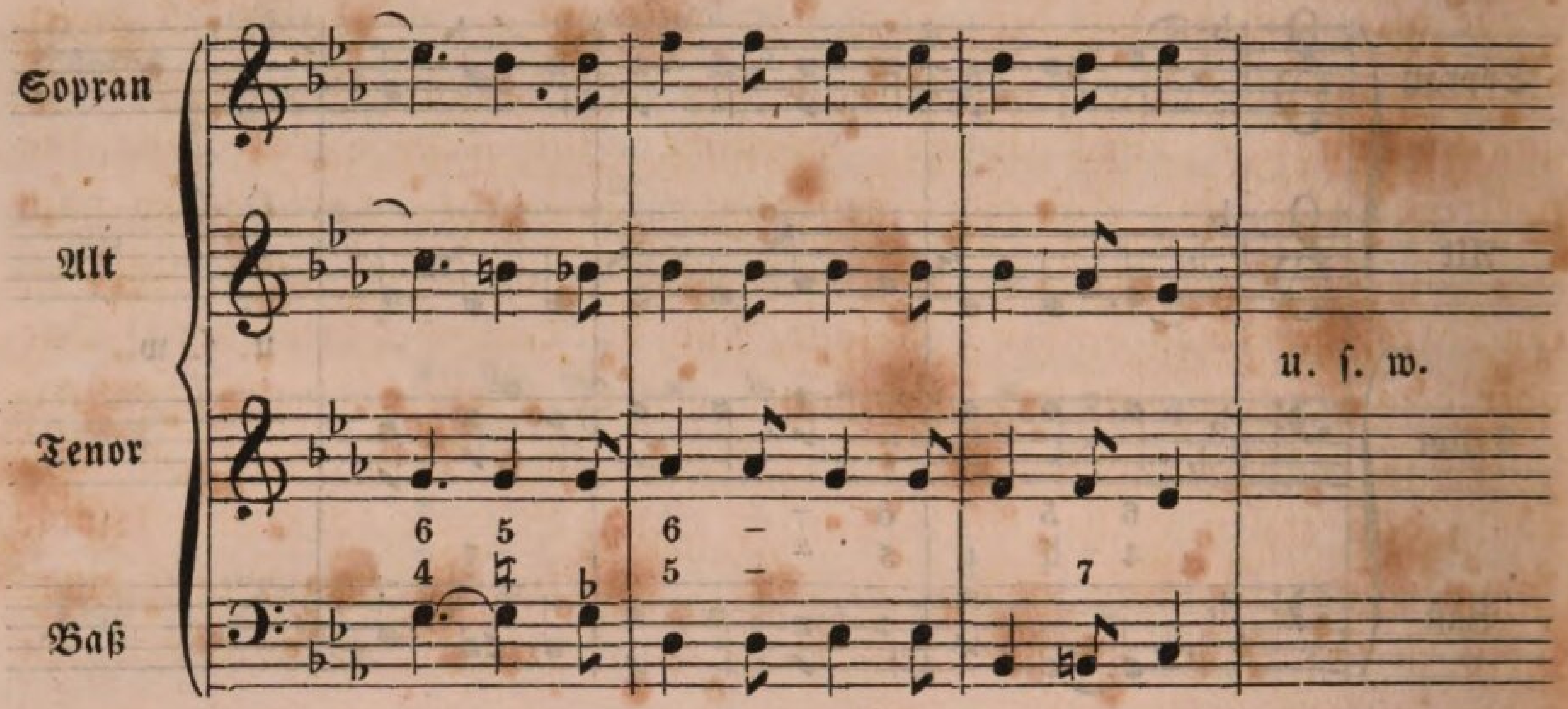
Bis dahin hatte der Alt das Subject geführt; legen wir nun dieſes, die Hauptmelodie, auch einmal in den Tenor: der Proceß des Satzes iſt ganz derſelbe, nur daß wir, wenn wir den Baß zu der Melodie gefunden haben, und darnach die Harmonie auch ausſetzen, diejenigen Töne derſelben, welche nicht ſchon in der vom Tenor vorgetragenen Hauptmelodie enthalten ſind, jetzt unter den noch übrigen und als blos begleitend erſcheinenden Stimmen Sopran und Alt zu vertheilen haben. Am deutlichſten wird Ihnen die Sache ſeyn, wenn ich die Hauptmelodie aus dem vorigen Beiſpiele beibehalte und ſie jetzt, ſtatt wie vorher in den Alt, in den Tenor lege:



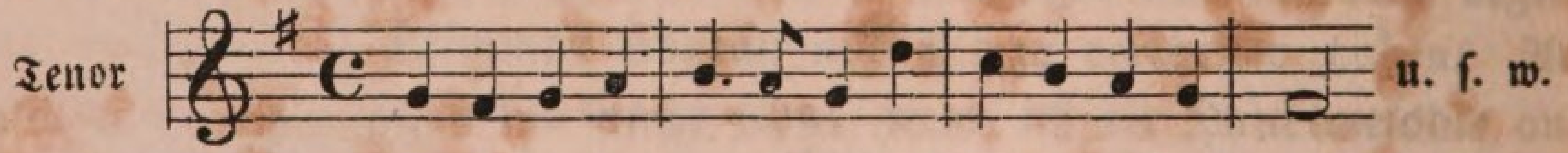


Die Harmonie an und für ſich iſt ganz dieſelbe wie früher, nur ſingt der Tenor jetzt, was der Alt früher ſang, nämlich die Hauptmelodie, und dem Alt ward dafür die begleitende Parthie gegeben, welche der Tenor früher hatte. Dadurch ward natürlich dann die Harmonie auch eine ausgedehnte, weshalb ich im dritten Takte den Baß diesmal um eine Octav tiefer nehmen mußte, damit er nicht höher denn der Tenor zu liegen kam. Hätte ich den Satz in enger Harmonie ſchreiben wollen, ſo hätte ich dem Soprane geben müſſen, was der Tenor früher hatte, und die Stimme, welche der Sopran jetzt hat, dem Alte:



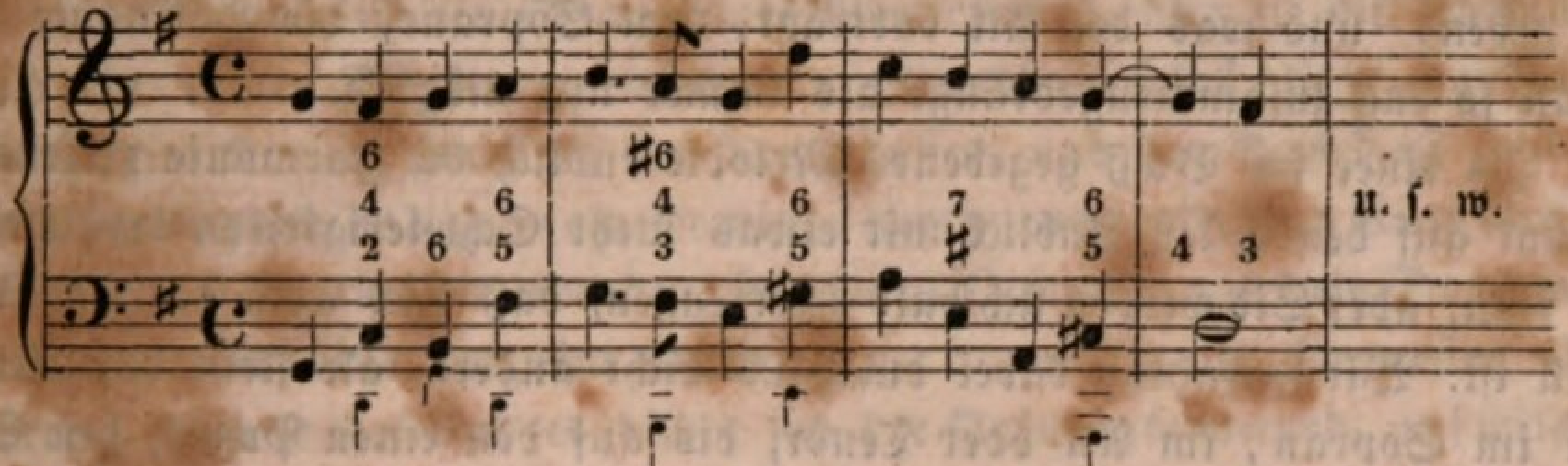


Das Subjekt, die Hauptmelodie, wird dabei auch nicht in einer einzigen Note von ihrer Stelle gerückt. Der Sopran iſt hier, wenn der Tenor die Hauptſtimme iſt, bei enger Harmonie derſelbe, als früher, wo der Alt Hauptſtimme war, bei weiter Harmonie, und umgekehrt hier bei weiter Harmonie derſelbe als früher bei enger. Deutlicher kann ich Ihnen die Sache nicht machen, aber wahrlich ſie iſt auch deutlich genug, und in Wahrheit ſo leicht zu begreifen, wie irgend Etwas in der ganzen Lehre von der muſikaliſchen Harmonie. Uebrigens will ich der Vollſtändigkeit wegen auch noch einen anderen kurzen melodiſchen Satz als Beiſpiel wählen, und denſelben vom Tenor als Hauptthema vortragen laſſen; dieſen nämlich:

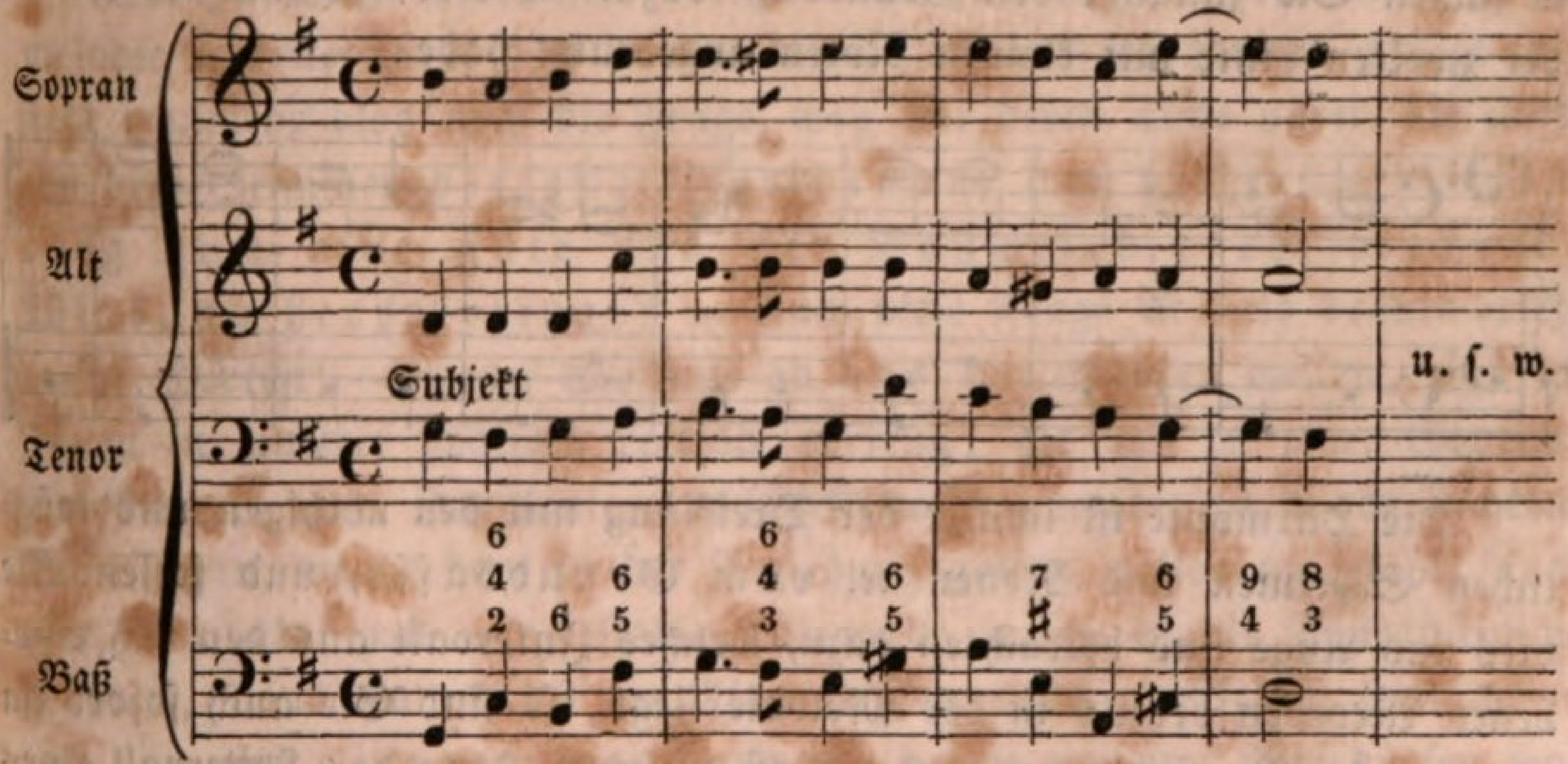


Wollen wir hierzu eine harmoniſche Begleitung ſetzen, oder, mit anderen Worten, dieſe Tenormelodie in Harmonie bringen, ſo ſuchen wir

zunächſt den Grundbaß dazu auf. Dieſer iſt nach den bekannten Regeln:



wie ich ihn mit kleinen Nötchen andeutete, wo ich mich ſogleich eines umgekehrten Baſſes bediente. Die Melodie ſteht in G-Dur, und ich fange alſo auch an mit der reinen Harmonie von G und bleibe in dieſer bis zum zweiten Tone des zweiten Takts, mit welchem ich, da er einen ganzen Ton fällt, noch E-Moll modulire. Mit dem letzten Tone des zweiten Takts, der ebenfalls einen ganzen Ton fällt, modulire ich nach A-Moll, und ich verweile in dieſer Tonart bis zum letzten Tone des dritten Takts, der einen halben Ton fällt, und mit dem ich daher nach D-Dur oder dem Accorde über der Dominante von G gehe. So wie das Beiſpiel daſteht, das nun auch in ſeiner Harmonie fertig iſt, bleibt es noch völlig dem freien Willen überlaſſen, in welche Stimme die Hauptmelodie kommen ſoll; ich ſagte, in den Tenor, ſo müſſen die übrigen Töne eines jeden Accordes, der ſich nach dem Baſſe ergiebt, in den Sopran und Alt gelegt werden, wie hier:



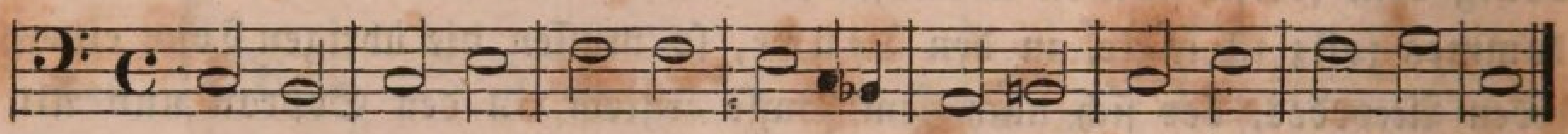
Giebt es wohl etwas Leichteres, Klareres und Faßlicheres? — Das Beiſpiel ſteht hier in weiter Harmonie; auch in eine enge Harmonie daſſelbe noch umzuſetzen, verlangen Sie von mir nicht. Dies Geſchäft

iſt zu einfach: Sie haben dazu nur nöthig, Sopran und Alt jetzt ihre Plätze wechſeln zu laſſen, d. h. was der Sopran jetzt vorträgt, dem Alte zu geben, und was der Alt vorträgt, dem Soprane, die Harmonie iſt dann ſo eng zuſammengedrängt als immer nur möglich.

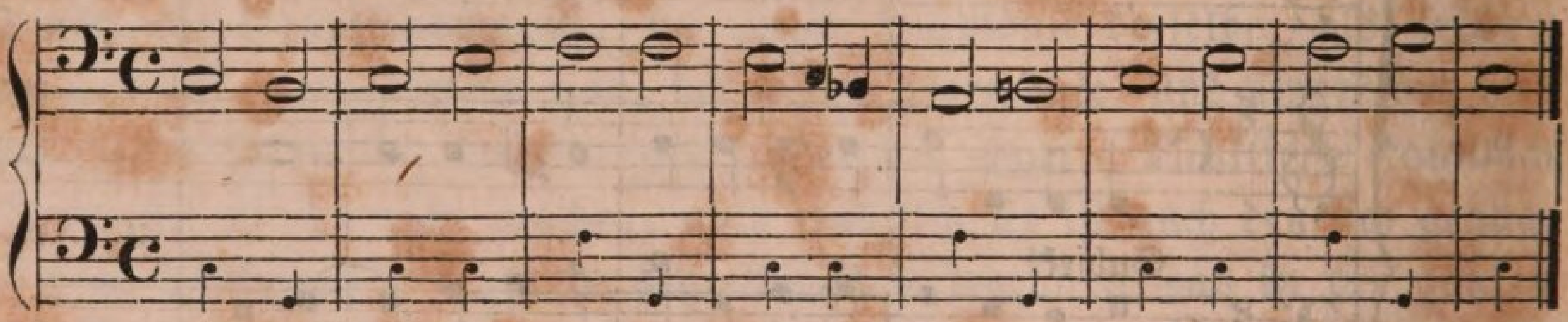
Zu einer im Baß gegebenen Melodie endlich die Harmonie zu ſetzen, ſcheint auf den erſten Anblick mit etwas mehr Schwierigkeiten verbunden zu ſeyn, aber Sie werden ſich bald überzeugen, daß dies auch da nicht der Fall iſt. Wir verfahren dabei durchaus nicht anders, als ſteht die Melodie im Sopran, im Alt oder Tenor, bis auf den einen Punkt, den Sie ſich merken wollen:

> wenn zu einer Baßmelodie die Harmonie geſetzt und zu dem Ende zunächſt der Grundbaß dazu aufgeſucht werden ſoll, ſo muß, wenn keine beſondere Modulation ſtatt findet, der fünfte Ton der Leiter allemal, wenn er zur Tonica fällt, mit der Dominante ſtatt mit der Tonica, ſo wie der vierte Ton, wenn er eine Stufe fällt, allemal mit der Dominante ſtatt mit der Subdominante begleitet werden.

Das iſt die einzige beſondere Regel, welche hier in Anwendung kommt, und der Grund davon wird ſich Ihnen bald von ſelbſt herausſtellen. Geſetzt, Sie hätten folgende Baßmelodie in Harmonie zu bringen:

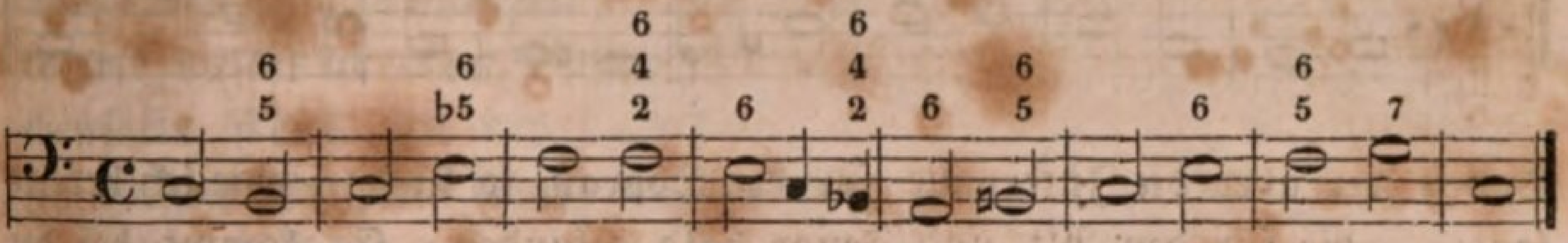


ſo ſuchen Sie zunächſt den Grundbaß dazu. Dieſer iſt, wie ich ihn in der zweiten Linie mit kleinen Noten angedeutet habe:



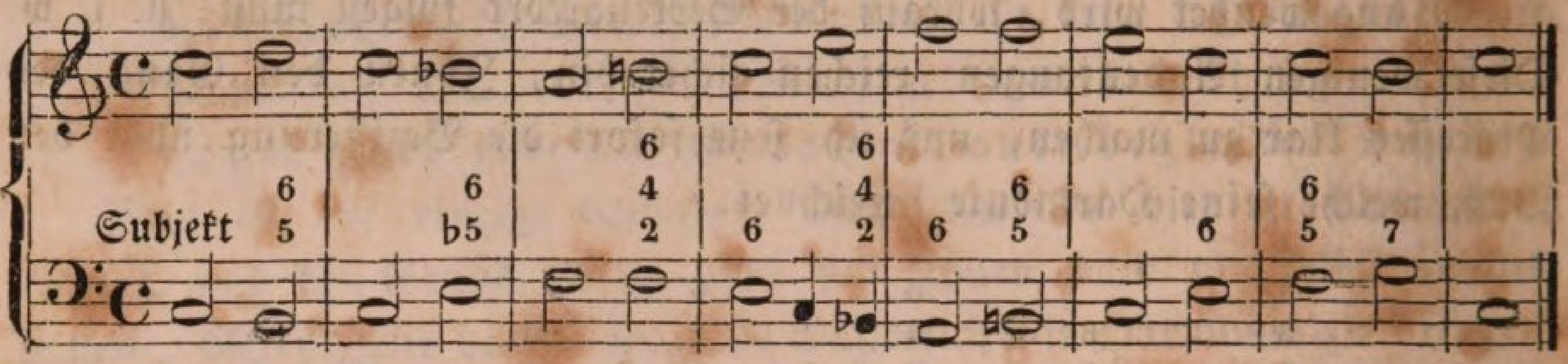
Die Harmonie iſt immer der Dreiklang mit den nöthigen und möglichen Septimen und Nonen ꝛc. vom Grundbaſſe, und faſſen Sie dies ins Auge und betrachten dazu, welches Intervall aus den ſich ergebenen Accorden bereits in der Melodie liegt, ſo ſind Sie auch ſofort im Stande, die Bezifferung über den Baß zu ſetzen, denn das Intervall eines Accordes, welches im Baſſe liegt, beſtimmt ja, ob der Accord überhaupt ein reiner, d. h. ein Grundaccord mit ſeinem Grundbaſſe, oder ein umgekehrter Accord iſt, und in dieſem Falle ferner auch, welche Umkehrung

deſſelben ſtattgefunden hat oder in Anwendung kommt. Ich will Ihnen die Sache praktiſch an dem Beiſpiele erläutern. Der erſte Ton der gegebenen Melodie iſt die Octav ſeines Grundbaſſes, alſo iſt die Harmonie auch ein reiner Dreiklang, denn der Grundbaß ſelbſt liegt im Baſſe. Der zweite Ton iſt die Terz des Grundbaſſes, und der Accord iſt zugleich ein Dominanten= und zwar ein Dominantſeptimenaccord, denn G im Grundbaſſe iſt die Dominante von dem folgenden C; wenn aus dem Dominantſeptimenaccorde die Terz im Baſſe liegt, ſo wird er in der erſten Umkehrung angewendet und es bildet ſich der Quintſextenaccord, auf welchen der reine Dreiklang folgt. Eben ſo verhält es ſich mit dem zweiten Tone der Melodie im zweiten Takte, wo der Grundbaß C die Dominante von dem folgenden F iſt. Ueber dem zweiten Tone des dritten Takts bildet ſich wieder ein Dominantenaccord, der, da die Septime in der Melodie (Baſſe) liegt, in ſeiner dritten Umkehrung, alſo als Sekundquartſextenaccord angewendet wird, worauf der Sextenaccord folgen muß, u. ſ. w. Dieſe wenigen Andeutungen reichen ſicher hin, Ihnen den Gang des Proceſſes klar zu machen, und ich ſetze ſofort die Bezifferung über den Baß, welche ſeine Harmonie bezeichnet:

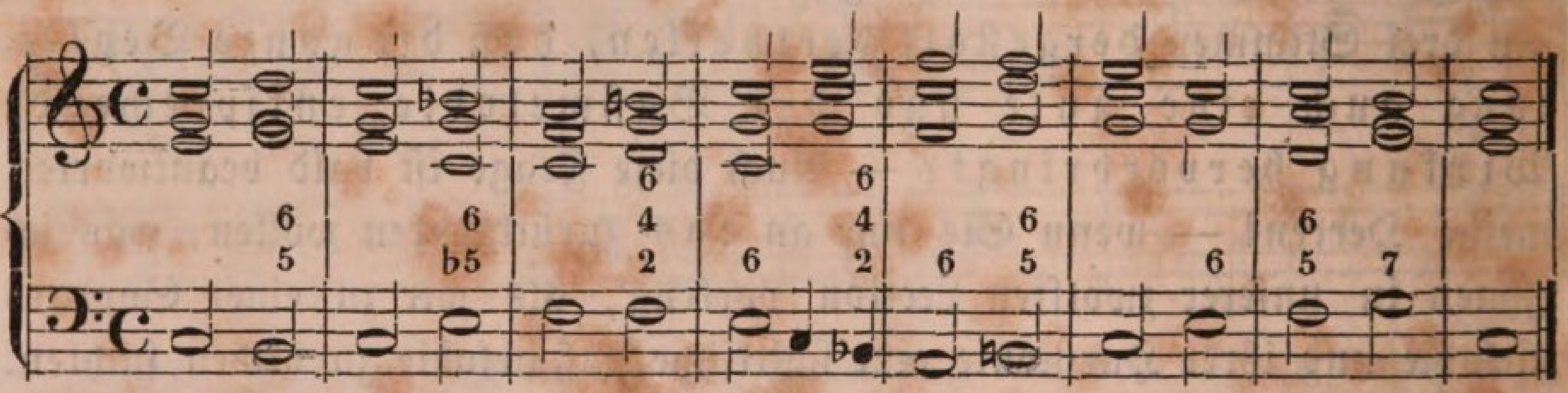


Die Harmonie überhaupt oder an und für ſich, mit welcher die Baßmelodie begleitet wird, oder werden kann, iſt ſonach vorhanden, und es entſteht nunmehr blos noch die Frage, wie wir deren Töne unter die übrigen drei Stimmen dergeſtalt vertheilen, daß die ganze Begleitung auch eine gute und der Baßmelodie entſprechende Wirkung hervorbringt? — Auch dieſe Frage iſt bald beantwortet, meine Herren! — wenn Sie nur an das zurückdenken wollen, was ich Ihnen in unſerer zwölften Lection vortrug, als wir zu einer Sopranmelodie und ihrer Harmonie eine ſchickliche Baßmelodie zu bilden ſuchten. Die Regeln, welche dort in der Beziehung galten, gelten umgekehrt auch hier, und haben wir nur erſt die Intervalle, welche in die Sopranſtimme gehören, dann finden die für Alt und Tenor ſich von ſelbſt, je nachdem wir nun eine weite oder enge Harmonie haben wollen. Wir dürfen jene Regeln, welche wir über die Bildung einer Baßmelodie zu einer anderen gegebenen Melodie aufſtellten, auch hier, nur in einer umgekehrten Rückſicht, anwenden, erſtens, weil Baß und Sopran die beiden Außenſtimmen

ſind, welche das ganze harmoniſche Tonconflict an beiden Enden umfaſſen, und dann weil, was in Bezug von Sopran auf Baß gilt, nach einer ſehr natürlichen logiſchen Regel doch wohl auch umgekehrt in Bezug von Baß auf Sopran gelten muß. Nun hieß es vom Dominantenaccorde, wenn die Terz in der Melodie liegt, ſo nimmt man in den Baß die Quinte oder Septime, ſo muß es dann hier heißen, wenn die Terz im Baſſe liegt (denn dieſer, der Baß, iſt jetzt Hauptmelodie), kommt in den Sopran die Quinte oder Septime; ferner wenn die Septime in der Melodie liegt, ſo nimmt man in den Baß gern die Terz oder Quinte, alſo hier umgekehrt in den Sopran dieſe Terz oder Quinte, wenn die Septime im Baſſe liegt, u. ſ. w. Hoffentlich ſind Ihnen alle die Regeln noch vollkommen gegenwärtig, und wir finden uns durchaus nicht mehr ohne Rath, welche Intervalle der Accorde wir zu jener Baßmelodie in den Sopran legen ſollen; dieſe —

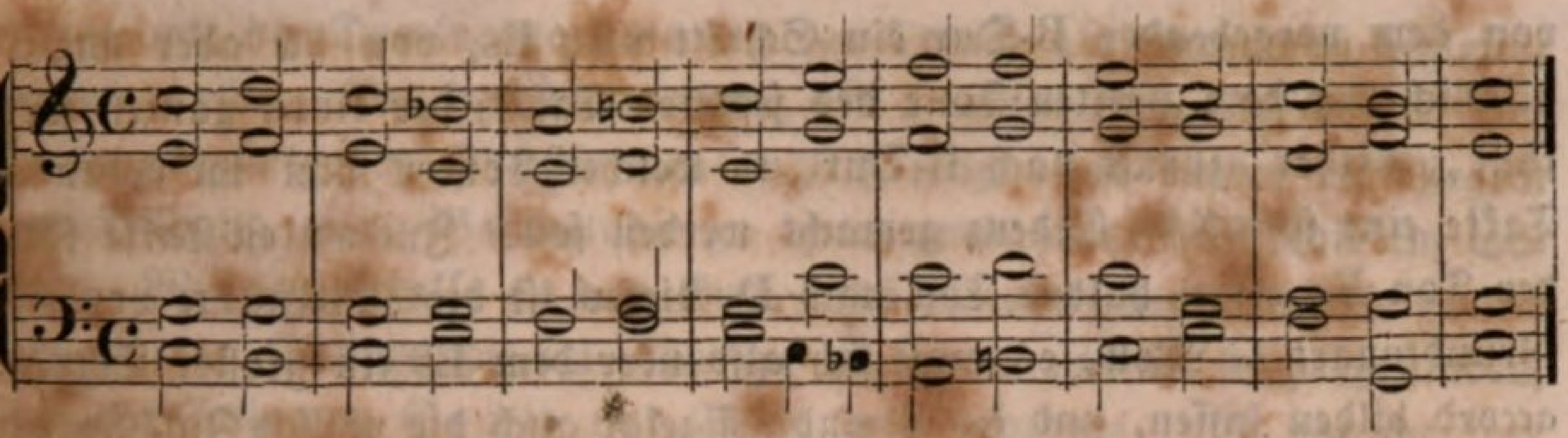


Haben wir aber die Intervalle für den Sopran, ſo ſind — wie ich bereits ſagte — die für den Alt und Tenor bald gefunden. Es kommt bei der Anordnung ihrer Stimme nur darauf an, ob die Harmonie eng oder weit ſeyn ſoll; eng — ſo geſtaltet ſich die Lage der Accorde folgendermaßen:

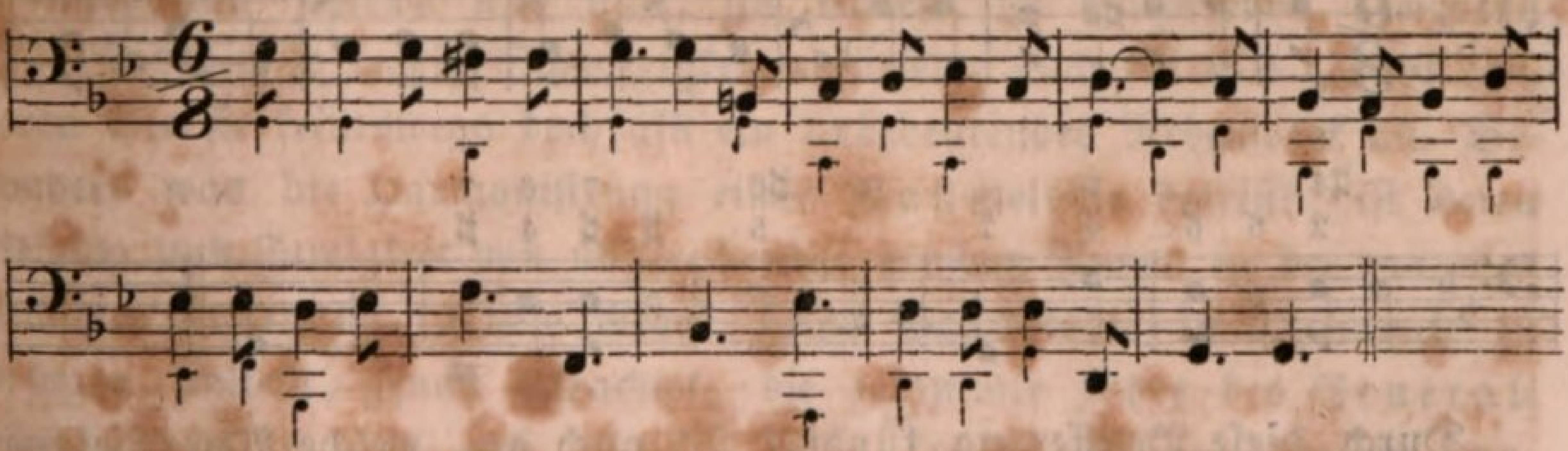


Subjekt.

weit — ſo brauchen wir nur Alt und Tenor umzuſetzen, wo der Baß nämlich dem Alte nicht näher als eine Octave liegt, was in dieſem Beiſpiele nirgends der Fall iſt, und der Satz iſt:

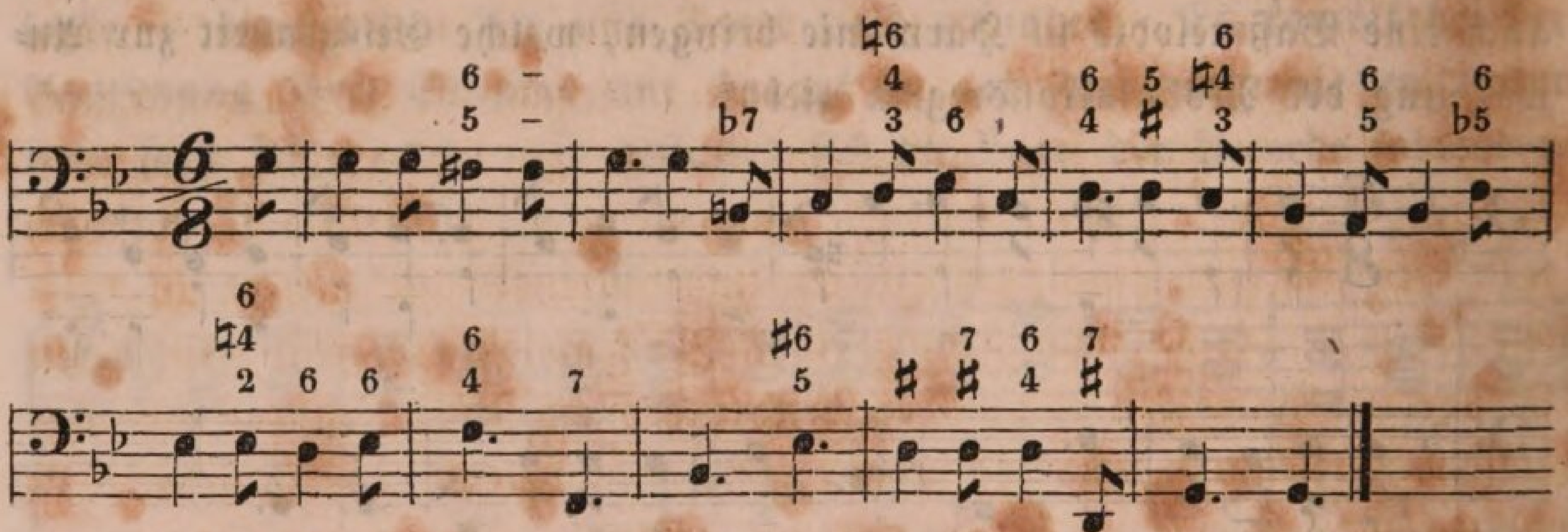


Die beiden letzten Takte machen, was ich vorhin ſchon hätte bemerken ſollen, die Cadenz aus. Faſſen Sie dieſe, und beſonders den vorletzten Dominantenaccord, recht ſcharf ins Auge, ſo begreifen Sie, warum, wenn eine Baßmelodie in Harmonie gebracht werden ſoll, obige Regel gelten muß, daß der fünfte Ton der Leiter, wenn er zum erſten Tone derſelben oder der Tonica ſteigt oder fällt, jedesmal mit der Dominante begleitet wird. Geſchähe dies nicht, wie ließe ſich dann über dem fünften Tone, der Baß iſt und zur Tonica fortſchreitet, ein Dominantenaccord bilden? — wie wäre es mir möglich geweſen, hätte ich jenes vorletzte G in der Baßmelodie mit der Tonica als Grundbaß begleitet und darnach nun die Harmonie eingerichtet, auf eine auch nur einigermaßen ſchickliche Weiſe den Satz zu ſchließen? — Nicht anders iſt es mit dem vierten Tone, kommt dieſer in einer Baßmelodie fallend vor, alsdann muß derſelbe ebenfalls *ſtets* mit der Dominante als Grundbaß begleitet werden. — In obigem Beiſpiele kamen keine Modulationen vor: laſſen Sie uns jetzt auch eine Baßmelodie in Harmonie bringen, welche Gelegenheit zur Anwendung der Modulationsregeln giebt:



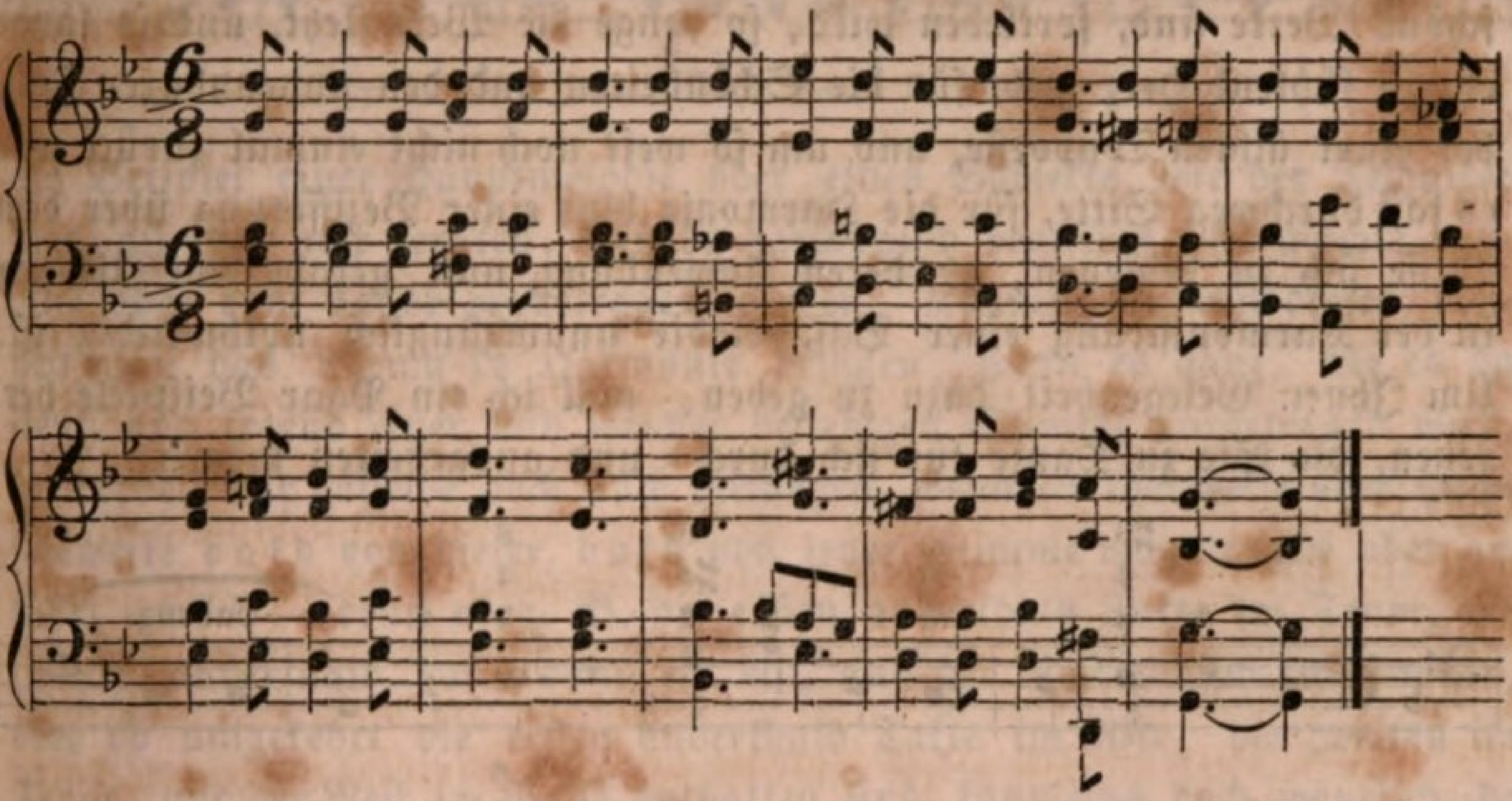
Ich habe die Grundbäſſe ſogleich mit kleinen Nötchen darunter bemerkt. Aus dieſen ergiebt ſich, daß bis zum vierten Takte die Harmonie fortwährend in der Grundtonart des Beiſpiels bleibt, alſo in G-Moll; erſt im vierten Takte, wo die letzte Note einen ganzen Ton fällt, wird eine Modulation vorgenommen, und zwar der Regel gemäß nach derjenigen Tonart, welche einen ganzen Ton darunter liegt, alſo nach B-Dur. Im fünften Takte ſteigt die letzte Note einen halben Ton, und es geſchieht

von dem vorgehenden B-Dur ein Schritt nach Es, von da aber augenblicklich mit dem zweiten Tone des ſechsten Takts, der einen ganzen Ton fällt, wieder zurück nach B-Dur, in welcher Tonart nun im ſiebenten Takte eine förmliche Cadenz gemacht werden ſoll. Im achten Takte fällt der Ton Es einen halben Ton nach D, dieſes iſt die Dominante von der Grundtonart G-Moll, es muß ſich alſo über dem Es ein großer Sextenaccord bilden laſſen, und der Grundbaß zeigt auch die völlige Zuläßigkeit, weil Es die erniedrigte Quinte von A iſt, welche allemal bei einem ſolchen großen Sextenaccorde im Baſſe liegen muß. Im neunten Takte wiederholt ſich der Ton D mehreremal, und es kann damit alſo eine Modulation nach derjenigen Tonart geſchehen, von welcher er die Quinte iſt, d. i. G-Moll, die Grundtonart, in welcher nun auch der Schluß gemacht werden muß. Das Verhältniß der Harmonien, welche der Grundbaß beſtimmt, berechnet ſich hiernach gemäß den Intervallen, welche ſchon in der Melodie enthalten ſind; wo die Harmonie ein bloßer Dreiklang iſt, und die Terz davon bereits in der Melodie, die der Baß iſt, liegt, entſteht der Sextenaccord, wie beim Vorhandenſeyn der Quinte in der Melodie der Quartſextenaccord; iſt die Harmonie ein Dominantenaccord, und liegt die Terz bereits in der Melodie, ſo iſt der Accord darüber ein Quintſextenaccord ꝛc. — Sie kennen ja die Umkehrungen, und es ſind Ihnen deren Geſtaltungen ſo geläufig und gegenwärtig, daß ich wohl hier abbrechen und ſogleich durch Ziffern die Harmonie über der Melodie andeuten darf:



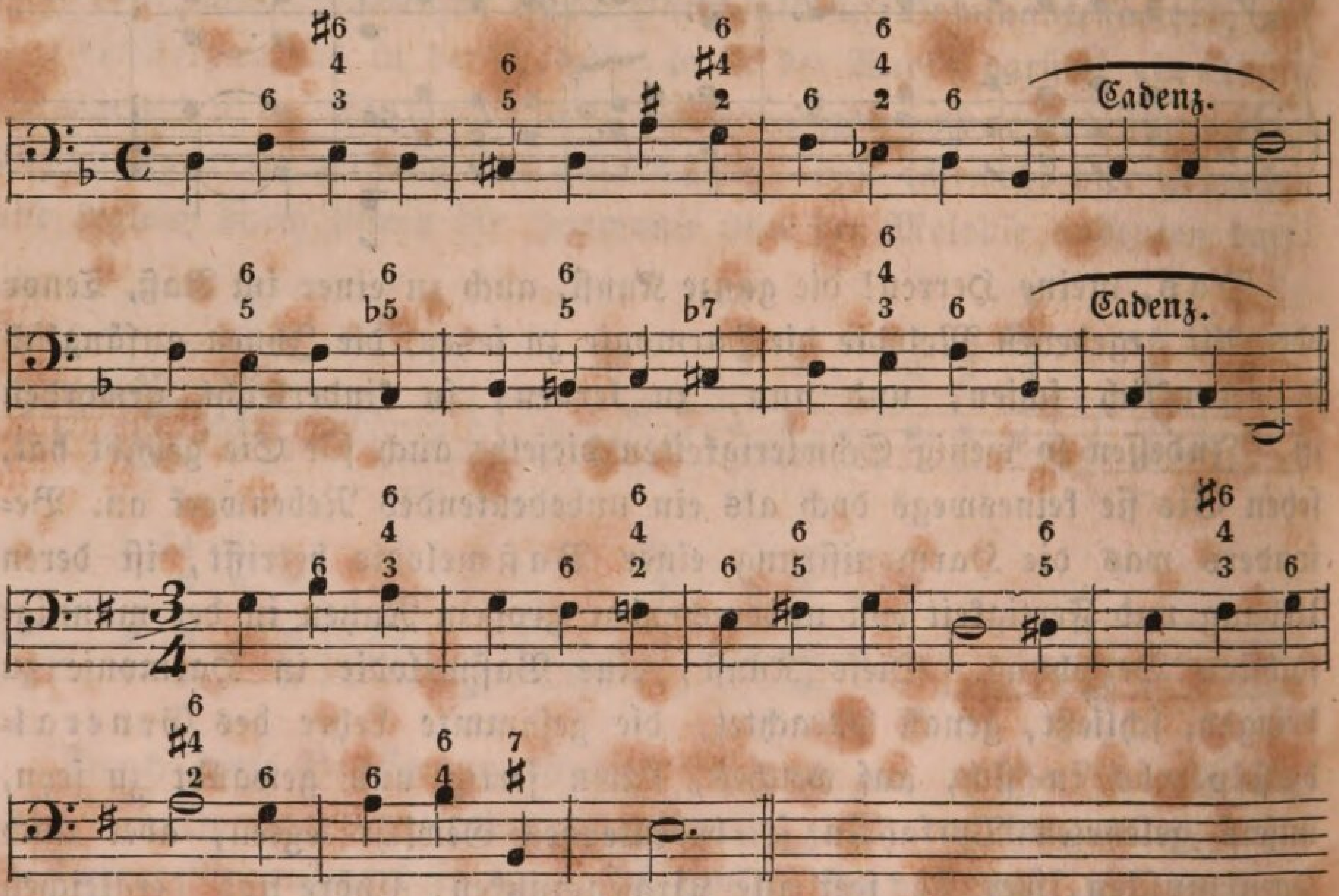
Durch dieſe Bezifferung kündigt ſich auch an, welche Abwechſelung unter den Dominantenaccorden getroffen iſt, z. B. daß im zweiten Takte ein kleiner Nonenaccord in der erſten Umkehrung vorkommt und vorkommen durfte, weil der Dominantenaccord zu einer Mollharmonie (C-Moll) führt; ferner daß im vierten Takte der fünfte Ton der Leiter, in deren Tonart ſich die Harmonie befindet, weil er zweimal auf einander folgt, zur Abwechſelung das einemal mit der Dominante ſtatt mit der Tonica begleitet iſt, und endlich daß der zur Tonica ſteigende fünfte Leiterton

immer mit der Dominante ſtatt mit der Tonica als Grundbaß begleitet werden mußte. Bei der Austheilung der Harmonientöne unter die drei übrigen begleitenden Oberſtimmen endlich leiten uns wieder die Regeln über Bildung einer Baßmelodie zu einer vorhandenen Melodie im Sopran. Wir ſuchen alſo zu dem Ende zunächſt eine Gegenmelodie zu der vorhandenen Baßmelodie im Soprane zu bilden, und iſt ſolche gefunden, ſind die Stimmen für Alt und Tenor bald geordnet. Ich brauche jene Regeln nicht noch einmal zu wiederholen, ſchreibe vielmehr ſofort die Harmonie her, wie ſie ſich zu der Melodie im Baſſe geſtaltet:



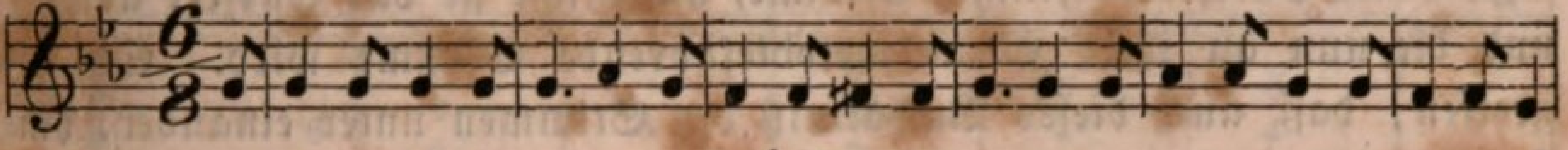
Das, meine Herren! die ganze Kunſt, auch zu einer im Baß, Tenor oder Alt gegebenen Melodie die Harmonie zu ſetzen, die Ihnen anfänglich ſo bedenklich ſchien, und nun, zu lernen, ſo kinderleicht geworden iſt. Indeſſen ſo wenig Schwierigkeiten dieſelbe auch für Sie gehabt hat, ſehen Sie ſie keineswegs doch als ein unbedeutendes Nebenwerk an. Beſonders was die Harmoniſirung einer Baßmelodie betrifft, iſt deren Uebung und Fertigkeit von unberechenbar großem Nutzen in der mannigfachſten Beziehung. Dieſe Kunſt, eine Baßmelodie in Harmonie zu bringen, ſchließt, genau betrachtet, die geſammte Lehre des Generalbaßſpiels in ſich, auf welches, darin fertig und gewandt zu ſeyn, unſere gelehrten Vorfahren ſo bedeutendes Gewicht legten, aber auch legen mußten, weil ſie faſt alle Kirchenmuſiken, Chöre und dergleichen lediglich nach einem ſolchen bezifferten, oft ſelbſt unbezifferten Baſſe zu begleiten hatten, und die Partituren der größeren Tonwerke meiſtens auch blos mit einem bezifferten Baſſe verſehen waren, nach welchem das Accompagnement, namentlich der Recitative, geſpielt werden mußte. Jetzt macht man es den Herren Organiſten und Muſikern freilich bequemer,

und ſetzt ihnen die Harmonie vollkommen in Noten aus; da bedarf es allerdings oft kaum mehr als eine gewiſſe Summe angelernter techniſcher Fertigkeiten, um einen Kirchenchor oder dergl. gehörig mit einer kräftigen Harmonie zu unterſtützen; hoffentlich aber werden Sie in Ihren Unterhaltungen nicht ſtehen bleiben bei den blos neueren und neueſten Muſikſtücken, unter denen der Firlefanz zumal eine ſo bedeutende Rolle ſpielt, ſondern dabei auch zurückgehen um wenigſtens ein halbes Jahrhundert, und mit den Schöpfungen von Meiſtern ſich bekannt machen, deren Name, und eben in dieſen ihren Werken, weil es in Wahrheit claſſiſche, große, ſchöne Werke ſind, fortleben wird, ſo lange die Welt ſteht, und ſo lange es ein fühlend Herz giebt für die Schönheiten und den unnennbaren Zauber einer ächten Tonpoeſie, und um ſo weit noch nicht einmal zurück war es faſt durchweg Sitte, für die Harmonie blos einer Bezifferung über dem Baſſe ſich zu bedienen, zu deren Anwendung nun gerade jene Uebung in der Harmoniſirung einer Baßmelodie unumgänglich nothwendig iſt. Um Ihnen Gelegenheit dazu zu geben, will ich ein Paar Beiſpiele herſetzen, die Sie zu Hauſe für ſich durch- und ausarbeiten mögen:



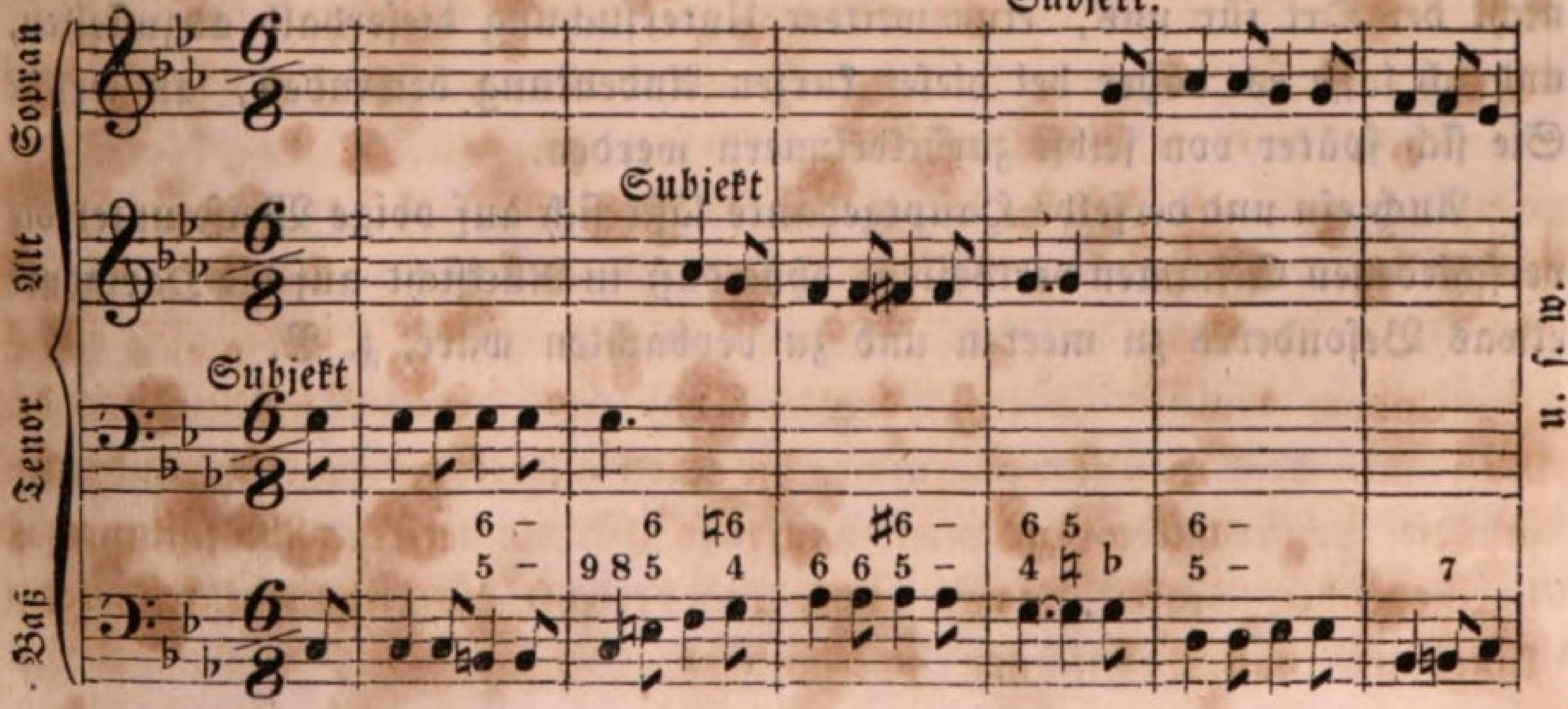
Andere finden Sie in Choralbüchern, aus denen Sie aber blos den Baß mit der Bezifferung, nicht die Sopranmelodie zugleich ausziehen müſſen, denn haben Sie dieſe auch, ſo iſt die weitere Ausfüllung der harmoniſchen Begleitung zu leicht, und verfehlt die Uebung ihren eigentlichen und hauptſächlichſten Zweck.

Noch auf Eins muß ich Sie aufmerkſam machen, ehe ich meinen heutigen Vortrag ſchließe. Verſtehen wir nämlich jetzt, und vermögen wir, eine Melodie harmoniſch zu behandeln, ſie mag liegen oder enthalten ſeyn in irgend welcher Stimme nun auch, ſo ſind wir auch im Stande, eine Melodie harmoniſch zu begleiten, welche nicht blos von einer Stimme, ſondern wechſelsweiſe von verſchiedenen Stimmen vorgetragen wird. Ich führte vorhin die Tonreihe



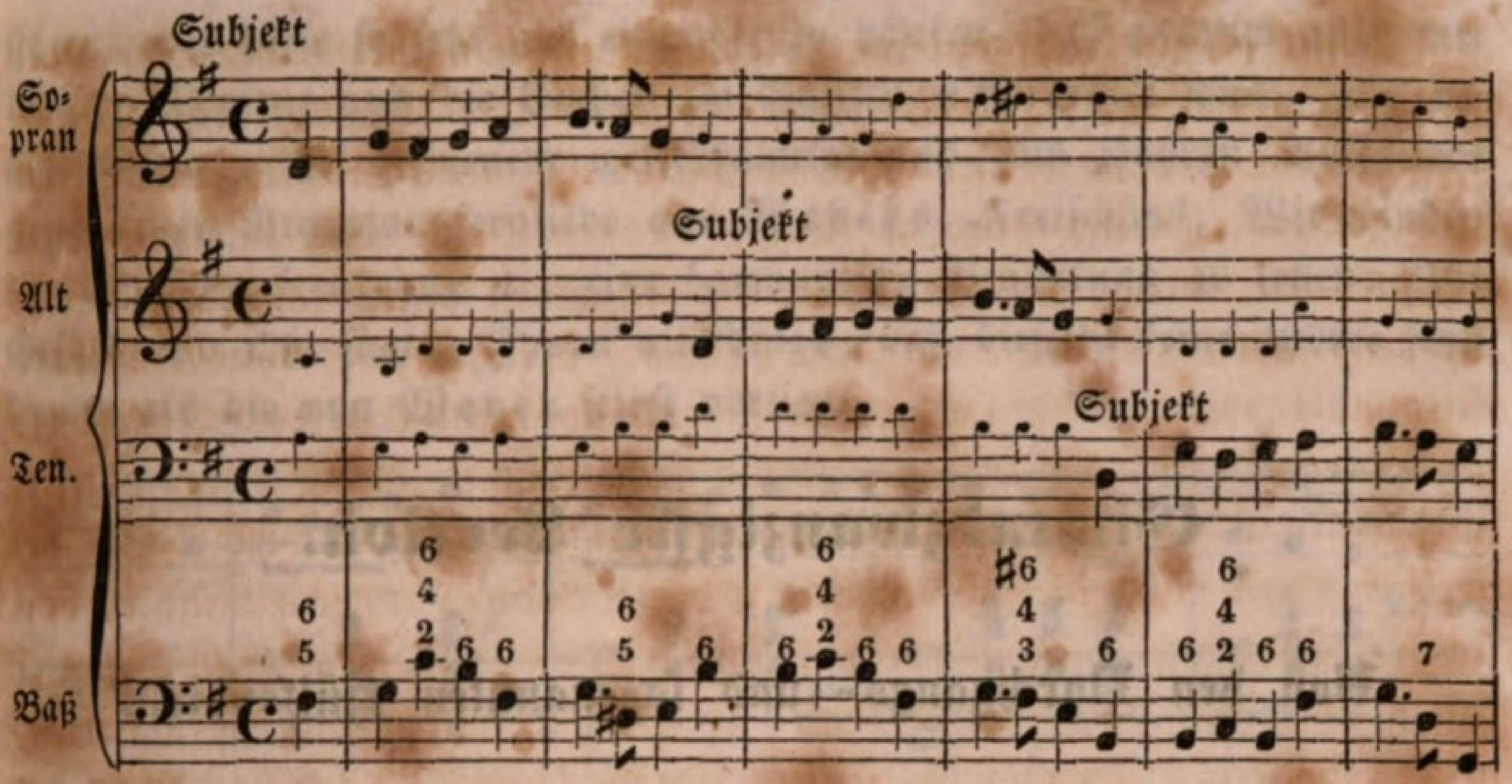
u. ſ. w.

als Beiſpiel einer Hauptmelodie oder eines Subjekts, wie der Techniker ſagt, an, und wir lernten, dieſelbe harmoniſch begleiten, ſie mochte vom Alte oder vom Tenor vorgetragen werden. Können wir nun dieſes, können wir das Thema in Harmonie bringen, wenn es ganz, wie es da ſteht, von irgend einer und welcher beliebigen Stimme vorgetragen wird, ſo werden wir daſſelbe doch auch vermögen, wenn es theilweiſe oder wechſelsweiſe bald von dieſer, bald von jener Stimme vorgetragen oder geführt wird? — denn ob z. B. die erſten anderthalb Takte im Tenor, die zweiten anderthalb Takte dann im Alt, und der Reſt endlich im Sopran, oder ob umgekehrt die erſten anderthalb Takte im Alte, die zweiten im Tenor, und der Reſt im Baſſe enthalten ſind, kann uns doch wahrlich, da wir jede Stimme als Subjekt zu behandeln wiſſen, für die Harmoniſirung nicht mehr Schwierigkeit machen, als wenn das geſammte Thema auch von einer Stimme, ob nun Alt, Tenor, Baß oder Sopran, geſungen oder geſpielt wird? — Nehmen wir die Theilung einmal ſo vor, wie ich ſie eben andeutete —



Sollte ich wirklich gezwungen ſeyn und noch nöthig haben, die Harmonie auszuſetzen? — Es bleibt ja dieſe immer dieſelbe, das Thema mag durchweg von einer oder wechſelsweiſe von verſchiedenen Stimmen geführt werden, denn der Baß, der durch die Hauptmelodie ſelbſt ſich beſtimmt, bleibt derſelbe. Nur die Stimmen unter ſich wechſeln ihre Stellen: ſo bald die eine aufhört, Subjekt oder Haupt-, melodieführende Stimme zu ſeyn, wird ſie blos begleitend und erhält zu dem Zwecke die begleitende Parthie derjenigen Stimme, an welche ſie das Subject abtritt, und die nun an ihrer Stelle melodieführende Stimme wird. Sie begreifen, daß auch dieſes Verhältniß der Stimmen unter einander, hinſichtlich ihrer harmoniſchen Behandlung, ſo wenigen Schwierigkeiten unterliegt, als irgend Etwas in der geſammten Lehre des harmoniſchen Satzes; gleichwohl iſt dieſes Verhältniß der Stimmen an und für ſich wieder von großer Wichtigkeit. Betrachten Sie es nur genau: ſieht es nicht gleich einem Verhältniſſe von Frage und Antwort? — Und darin eben, meine Herren! liegen die erſten Anfänge und die weſentlichſten Elemente jener Art von Compoſition begründet, welche man in der Kunſtſprache die Fuge nennt. Ich bin überzeugt, daß die mit der Kunſt der muſikaliſchen Compoſition Vertrauteren unter Ihnen ſtaunen, indem ich dieſes viel bedeutſame Wort ausſpreche, über den wunderbar innigen, und doch ſo offen daliegenden Zuſammenhang, in welchem auch dieſe vielverzweigte und bis zu einem orientaliſchen Schmuck und Reichthum künſtlich verzierte Art der Toncombination mit dem einfachen Weſen der muſikaliſchen Harmonie und ihrer allernatürlichſten Stimmverſchiedenheit ſteht: ein Zuſammenhang, der, ſtets im Auge behalten, wahrlich die Arbeit und Mühe um ein Bedeutendes, ja um ihren größten Theil vermindern muß, welche bisher die jungen Componiſten das Studium dieſer Art der Tonſetzkunſt koſtete. Indeß iſt hier noch nicht der Ort für uns, eine weitere Unterſuchung dieſerhalb anzuſtellen, und ich laſſe es daher bei dieſer kurzen Andeutung bewenden, an welche Sie ſich ſpäter von ſelbſt zurückerinnern werden.

Auch ein und derſelbe Hauptgedanke läßt ſich auf obige Weiſe unter die verſchiedenen Stimmen vertheilen, ohne daß in Rückſicht auf die Harmonie etwas Beſonderes zu merken und zu beobachten wäre, z. B.



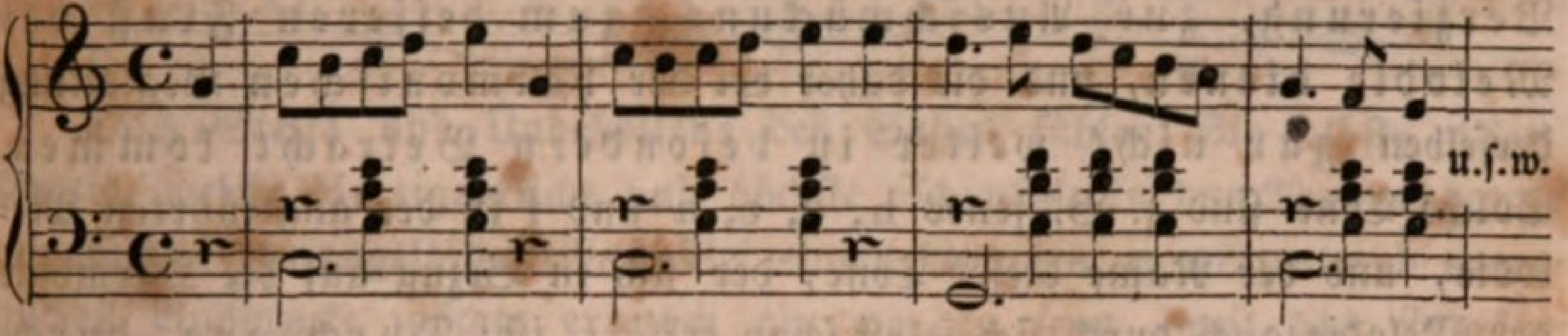
Dadurch entſtehen dann **Nachahmungen** oder **Imitationen**, d. h. ſolche Verhältniſſe der verſchiedenen Stimmen unter einander, daß eine Stimme immer **das** in ihrem Geſange nachzubilden ſucht, was eine andere vorher vortrug, alſo daß eine Stimme immer **dieſelbe** Parthie und Tonfigur der andern übernimmt. Gleich in meinem nächſten Vortrage werde ich veranlaßt werden, ein Mehres über dieſen Gegenſtand zu bemerken, der ein höchſt wirkſames Mittel iſt, das große Tableau der Harmonie mit allerhand kleinem Zierrath auszuſchmücken, das den Reiz noch hebt und vermannigfaltiget, welchen die an ſich ſchon zu einem ſo mächtigen Zuſammenklange vereinigten Töne für unſer Herz und unſere Sinne äußern. Und darauf, ſagte ich ja, ſolche Gegenſtände und Mittel zu finden, iſt beſonders unſer Streben jetzt noch gerichtet. Wir werden ſie finden in reichſter und ſchönſter Auswahl, ſammeln wir recht aufmerkſam nur und mit Geſchmack die Früchte, die uns auf unſerem Wege Schritt vor Schritt faſt entgegen blühen.

Einundzwanzigſte Lection.

Von den Durchgangs- und ſogenannten Hülfsnoten.

Veranlaſſung zu meinem letzten Vortrage, über die Vertheilung der Hauptmelodie eines harmoniſchen Tonſatzes in die vier verſchiedenen weſentlichen Stimmen deſſelben, gab mir inſonderheit der Umſtand, daß Sie ſich bei den Uebungen im Harmoniſiren einer Melodie vornehmlich dadurch noch beſchränkt fühlten, daß Sie glaubten, im ſtrengen Sinne des Worts blos Sopranmelodien dazu nehmen zu können. Ich lehrte Ihnen deshalb jetzt auch, die Harmonie zu einer Melodie zu ſetzen, dieſe mag vom Sopran, Alt, Tenor oder Baß, und nicht allein von einer dieſer Stimmen blos, ſondern auch wechſelsweiſe von mehreren derſelben geführt werden, und eine Schwierigkeit ward dadurch gehoben, die ſich Ihnen darbot, wenn Sie Ihr Wiſſen und Vermögen in der harmoniſchen Compoſition anzuwenden ſuchen auf ſchon vorhandene Tonſtücke; allein eine zweite, und nicht blos nicht mindere, ſondern ſogar ungleich größere, tritt aus dem Umſtande dieſem Ihrem Beſtreben noch entgegen, daß, wenn Sie die Melodie irgend eines vorhandenen und Ihnen bereits bekannten Tonſtücks, ja nur manch' einfachen Liedes oder einer Arie, eines Tanzes ꝛc., in Harmonie zu bringen, d. h. harmoniſch zu begleiten ſich vornehmen, Sie darin manche Töne uud Tonwendungen vorfinden, welche ſich nach Ihrer An- und Einſicht bis jetzt gar nicht ſo zu ſagen in Reihe und Glied bringen laſſen mit der harmoniſchen Tonfolge, oder, wenn ſie mit dieſer verwebt werden, alles Bemühen und Beſtreben um eine gewiſſe wohlgefällige Ordnung entkräften. Es kommen da, und nicht etwa nur bisweilen, ſondern gar oft, Töne vor, die gar nicht zu den Accorden gehören, aus denen die Melodie offenbar gebildet zu ſeyn ſcheint, und denen ſich ſchlechterdings auch kein neuer Accord unterlegen läßt, ohne die nöthige Ordnung, den Zuſammenhang und die Harmonie zu

ſtören, oder dieſe ſo ſehr auf einander zu häufen, daß ziemlich alles melodiſche Element und die Einheit im Ganzen unterdrückt wird. Sie beabſichtigten z. B. zu jenem weltbekannten und zum wahren Volksliede gewordenen Brautjungfernliede aus Webers „Freiſchütz“: Wir winden dir den Jungfernkranz ꝛc., eine harmoniſche Begleitung zu ſetzen: Ihr Gefühl und Ohr ſagten Ihnen allerdings, daß dieſelbe keine andere ſeyn konnte als die von Weber ſelbſt vorliegt:

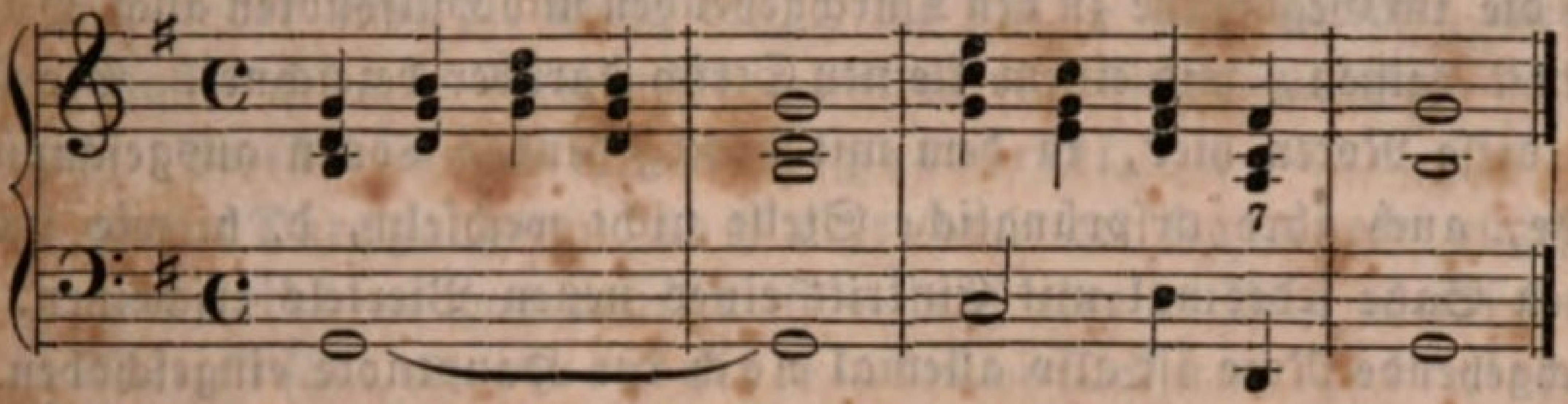


allein woher nun das h und d in der Melodie des erſten und zweiten Taktes, das c und a im dritten, und das f im vierten Takte? — Dieſe Töne gehören durchaus nicht den unter ihnen herrſchenden und ſie ſo gut als die übrigen begleitenden Accorden an! — Meine Herren! ich ſagte Ihnen wiederholt, daß das Gebäude, welches wir aufſtellen, allerdings in ſeinen Hauptbeſtandtheilen ſchon vollkommen fertig iſt, uns aber auch noch mancher Zierrath zu betrachten und zu bilden übrig bleibt, mit welchem wir jenen Hauptbeſtandtheilen nicht allein ein gefälligeres Aeußere geben, ſondern dieſelben in allen ihren Beziehungen auch geſchickter und tauglicher machen zu dem Zwecke, zu welchem überhaupt wir das Gebäude aufſtellten. Wem genügen die leeren Wände eines Hauſes, und wenn dieſe noch ſo feſt und dauerhaft, noch ſo ſolid und in ihren Verhältniſſen zweckmäßig gebaut ſind? — Um in dem Hauſe mit aller Annehmlichkeit des Lebens wohnen, und alle unſere Bedürfniſſe und in allen Verhältniſſen und Zuſtänden zwar befriedigen zu können, ſind dem Hauſe außer Wand und Thüren auch noch manche andere Dinge nöthig. In ſeinen Hauptbeſtandtheilen iſt unſer Lehrgebäude fertig, ſage ich; aber auch noch wenig Weiteres ſteht von demſelben da als das einfache Gebäude; wollen wir uns mit Wohlgefallen und unter allen Umſtänden mit Luſt, Liebe und Bequemlichkeit, mit einem Worte: nach Körper, Geiſt und Herz befriedigt, darin bewegen, ſo müſſen wir es jetzt auch immer mehr auszuſchmücken, zu verſchönern und zu verzieren bemüht ſeyn. Fingen wir doch ſchon damit an, und wir fahren ſtets weiter damit fort. Allerdings waren die Melodien, welche wir bis jetzt in Harmonie ausſetzten, blos ganz einfache, wo, wie bei den Chorälen, die ich Ihnen daher auch ganz beſonders zu Uebungsbeiſpielen empfahl, jeder Ton auf ſeinem beſonderen Accorde be-

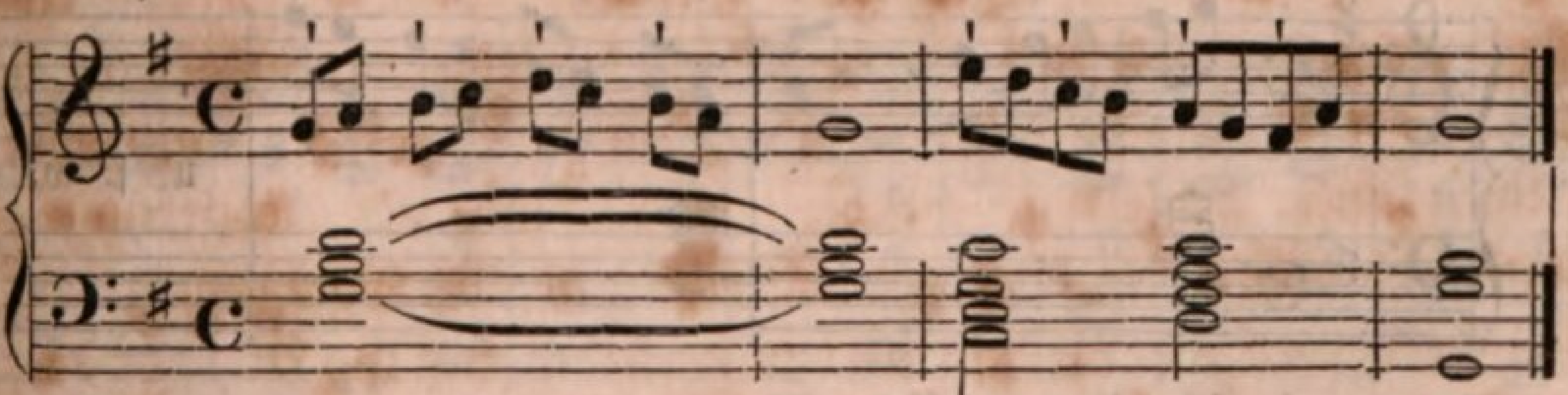
ruht, dem er angehört, wie das unzertrennliche Glied einer Familie. Die Melodien beſtanden ſämmtlich aus den Intervallen ihrer Accorde. Und hätten Sie nach dieſer Weiſe jene Weberſche Melodie harmoniſiren wollen, ſo hätte freilich ein gar wunderſamer Satz herauskommen müſſen, der nicht mit Unrecht den Namen eines unverſtändlichen Kauderwelſch verdiente. Aber es können in den Melodien auch Töne eingeführt ſeyn, die nicht zu den Accorden gehören, vielmehr lediglich zur Verzierung, zur Ausſchmückung, zum beſſeren Fluß der Melodie dienen, und die daher bei der harmoniſchen Begleitung derſelben gar nicht weiter in beſondern Betracht kommen. Solche Töne ſind z. B. jenes h, d, c, a und f in der angeführten Melodie, und der Name dieſer Töne, der ſich in Bezug auf die Harmonie der Melodie auch durch ſich ſelbſt ſchon erklärt, iſt: Durchgang, durchgehende Töne (oder Noten). Drücke ich mich deutlicher aus, und beſtimmter. Ich ſage: eine Melodie kann ſeyn einfach oder ausgeſchmückt (verziert). Einfach iſt ſie, wenn jeder ihrer Töne einem beſtimmten Accorde angehört, und verziert oder ausgeſchmückt, wenn auch Töne darin vorkommen, welche nicht jenen beſtimmten Accorden oder überhaupt den Accorden angehören, aus deren Intervallen die Melodie gebildet iſt, ſondern — dies faſſen Sie wohl auf — lediglich den Zweck haben, die einfache Melodie fließender zu machen und mehr Zuſammenhang, mehr innige Verbindung und eine lebhaftere Bewegung in und unter ihre Intervalle zu bringen. Solche zu dieſem Zwecke in der einfachen Melodie angebrachte Töne heißen nun im Allgemeinen durchgehend; doch macht man auch einen Unterſchied darunter, und nennt durchgehend unter dieſen Tönen nur diejenigen, welche wirklich eine engere Verbindung unter zwei verſchiedenen Intervallen eines Accordes, die in der Melodie liegen, oder überhaupt zwei weiter von einander entfernt liegenden Tönen der einfachen Melodie hervorbringen, durch welche alſo die einfache Melodie gleichſam in Wahrheit durchgeht; und diejenigen unter denſelben, welche ausſchließlich zur Verzierung einer Hauptnote dienen, um dieſer mehr Leben nnd Bewegung zu geben, und zu dem Ende bald über, bald unter derſelben liegen, Hülfstöne oder Hülfsnoten. Bleiben wir, um nicht zu Viel und Vielerlei auf einmal in Augenſchein zu nehmen, zunächſt bei den erſten, den wahrhaft durchgehenden Noten ſtehen.

Nehmen wir an, wir hätten folgende kurze Melodie in Harmonie zu bringen:

ſo iſt dieſe keine andere als:

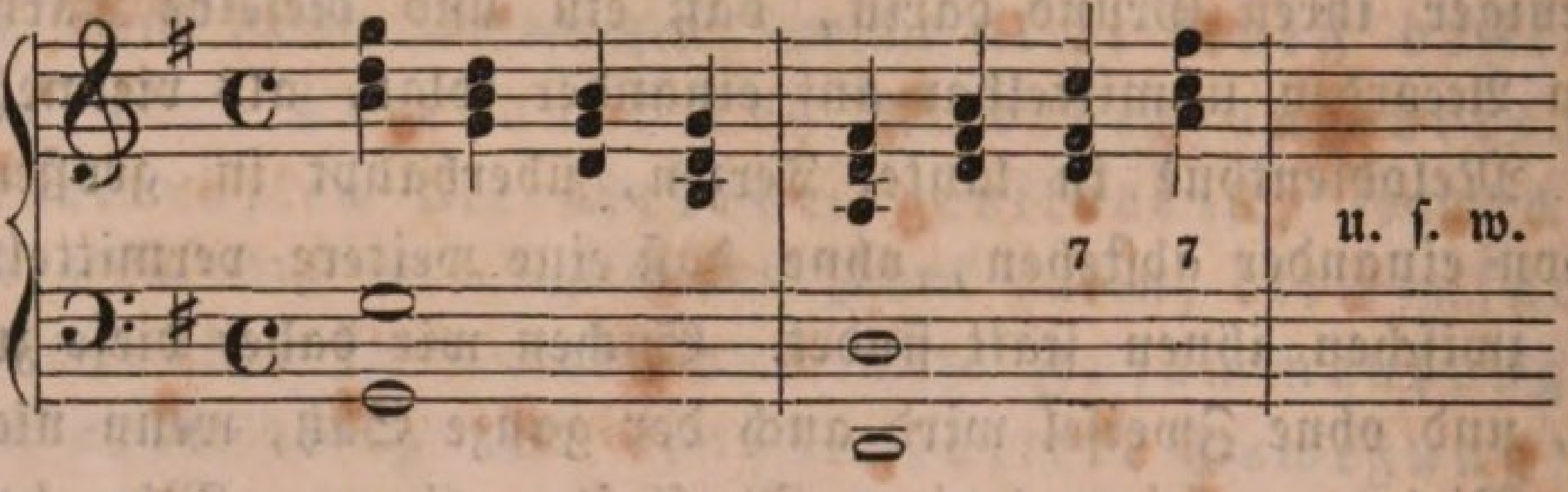


Das Steife und Unbeholfene des Satzes fühlen Sie ſelbſt; aller Grazie, welche die eigentliche und höchſte Schönheit in der Tonbewegung ausmacht, ermangelt derſelbe. Bei einem körnigen, markigen und energiſchen Ausdrucke möchte er noch anzuwenden ſeyn, weil das Starke, Kräftige und Heroiſche ſelten ſich durch eine beſondere Biegſamkeit zugleich auszeichnet: ſicher aber nicht bei einem Ausdrucke, der mit ſeinem eigentlichen Inhalte auch Gefälligkeit und Schönheit der Bewegung zu verbinden hat. Jene Steifheit und Ungelenkigkeit des Satzes hat nun aber weniger ihren Grund darin, daß ein und dieſelbe Harmonie in mehreren Accorden unmittelbar auf einander folgt, als vielmehr darin, daß die Melodientöne in lauter Terzen, überhaupt in großen Intervallen von einander abſtehen, ohne daß eine weitere vermittelnde Verbindung zwiſchen ihnen ſtatt findet. Suchen wir daher dieſe zu bewerkſtelligen, und ohne Zweifel wird auch der ganze Satz, wenn nicht Alles, doch gar Vieles von ſeiner jetzigen Steifheit verlieren. Wie aber können wir die nähere und innigere Verbindung der Töne anders herbeiführen, als wenn wir den Raum des zwiſchen ihnen ſtatt habenden Intervalles auch mit den dazwiſchen liegenden Tönen ausfüllen, und ſo die eigentlichen Melodientöne gleichſam näher an einander rücken? — Schreiben und ſpielen wir alſo:

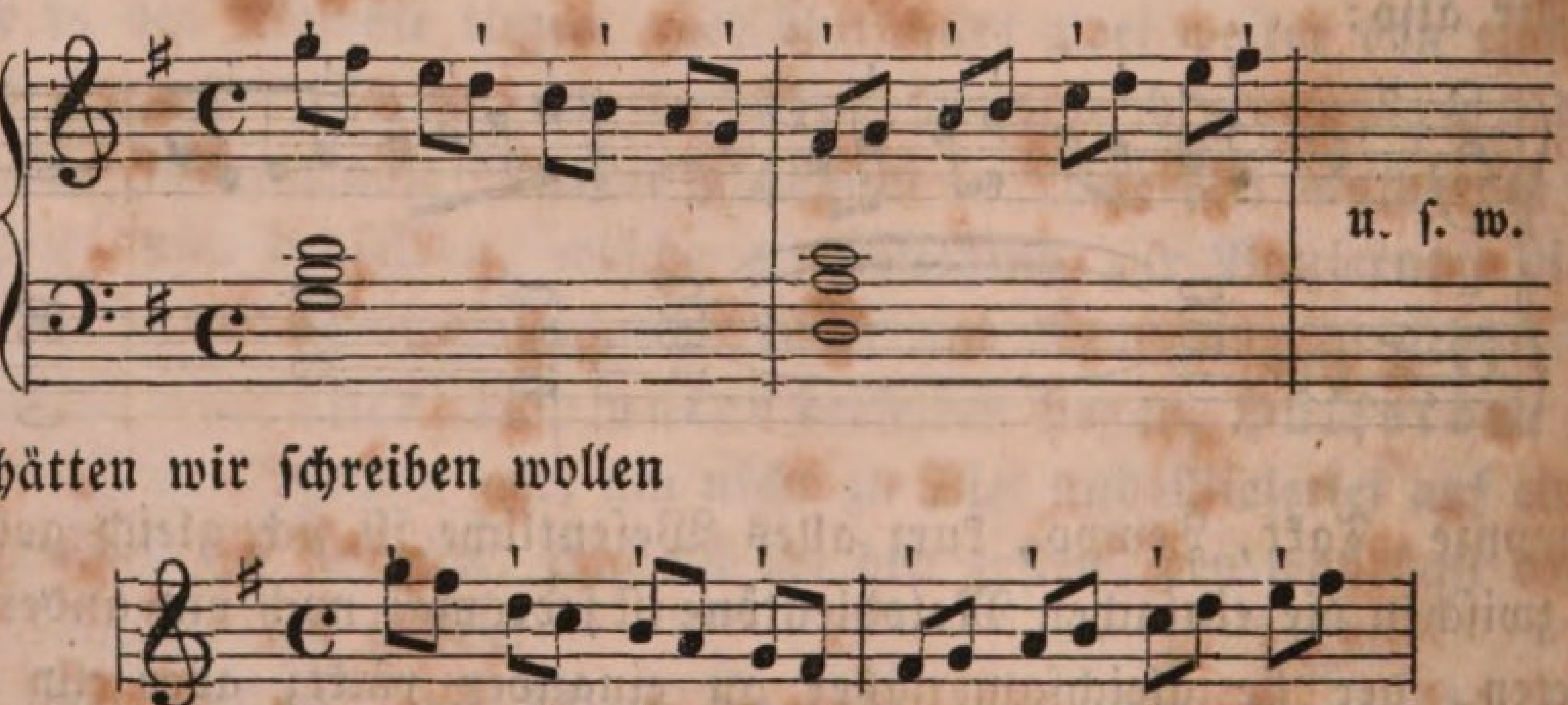


Harmonie, Takt, Tempo, kurz alles Weſentliche iſt ſich gleich geblieben, nur zwiſchen die einfachen Melodientöne iſt jedesmal noch ein anderer Ton getreten, der ſie gleichſam näher an einander rückt; aber um wieviel fließender, wie weit wohlgefälliger und graziöſer klingt jetzt die Muſik!

— wie weit klarer auch tritt das melodiſche Element in ihr hervor, das bei dem erſten einfachen Satze faſt ganz unterdrückt ward! — Ich habe diejenigen Noten, welche die urſprüngliche einfache Melodie ausmachen, und die im Gegenſatze zu den Durchgehenden und Hülfsnoten auch Hauptnoten heißen, mit einem kleinen Strich darüber bezeichnet. Sie ſehen, daß dieſe Noten hier, in dem mit durchgehenden Tönen ausgeſchmückten Satze, auch ihre urſprüngliche Stelle nicht wechſeln, d. h. wie im einfachen Satze jedesmal mit Eintritt eines neuen Viertels erſcheinen. Die durchgehende Note iſt alſo allemal nach der Hauptnote eingeſchoben. In dem Falle heißt ſie unaccentuirt, weil ſie in die ſchlechte Zeit des Taktes fällt. Es iſt dieſes aber nicht nothwendig; eben ſo gut auch kann eine durchgehende Note in die ſogenannte gute Taktzeit fallen, alſo vor der Hauptnote eingeſchaltet ſeyn, und dann heißt ſie accentuirt, weil ſie den rhythmiſchen Accent erhält, da mit ihr ſchon die Harmonie oder derjenige Accord eintritt, dem die Hauptnote, zu deren Verzierung ſie eingeführt iſt, eigentlich zugehört. Wollen wir z. B. die einfache Melodie folgenden kurzen Satzes:



mit durchgehenden Noten verweben, ſo daß ſie mehr Biegſamkeit und Fluß bekömmt, ſo können wir dies nur, wenn wir vom zweiten Accorde an den erſten Takt hindurch die durchgehende Note allemal vor der Hauptnote erſcheinen laſſen, und eben ſo beim letzten Accorde des zweiten Takts:



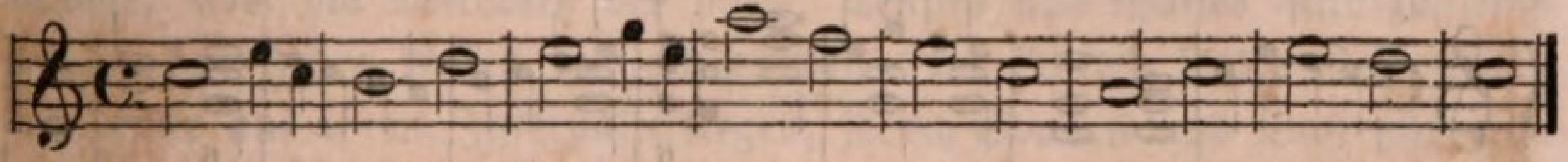
denn hätten wir ſchreiben wollen

ſo daß alſo fortwährend der Durchgangston nach dem Hauptttone und

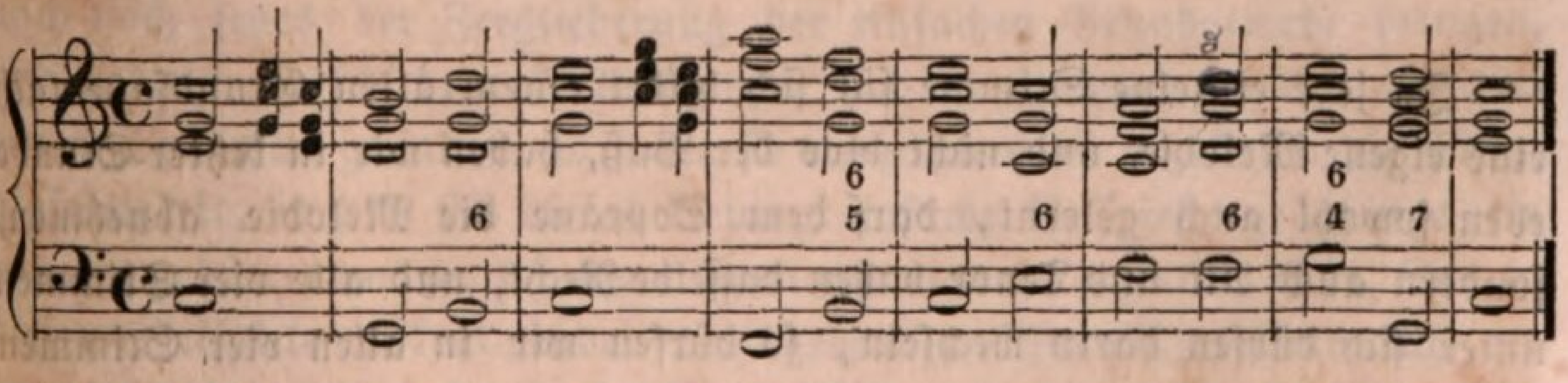
in der ſchlechten (accentloſen) Taktzeit erfolgt, ſo wäre der eigentliche Zweck der ganzen Operation doch nicht vollkommen erreicht geweſen, da immer noch durch den Sprung von fis nach d und umgekehrt eine Steifheit in der Melodie übrig bleibt, die um ſo empfindlicher aber hier wirken muß, als alle übrigen Töne mit ſo viel Geſchmeidigkeit ſich fortbewegen. Es iſt demnach alſo *völlig einerlei*,

> ob ein Durchgangston *nach* oder *vor* der Hauptnote angebracht wird, oder — was daſſelbe iſt — auf eine *leichte* oder *ſchwere* Taktzeit fällt, ein *accentuirter* oder wirklich *unaccentuirter* iſt, wenn nur ſein eigentlicher Hauptzweck durch ſeine Einführung erfüllt wird, der iſt: *die entfernter von einander liegenden einfachen Melodientöne durch ſein Dazwiſchentreten näher einander zu rücken, und ſo der ganzen Melodie mehr Fluß und Biegſamkeit zu verleihen, ihr eigentliches melodiſches Element gegenüber von der Maſſenhaftigkeit der begleitenden Harmonie mehr hervorzuheben.*

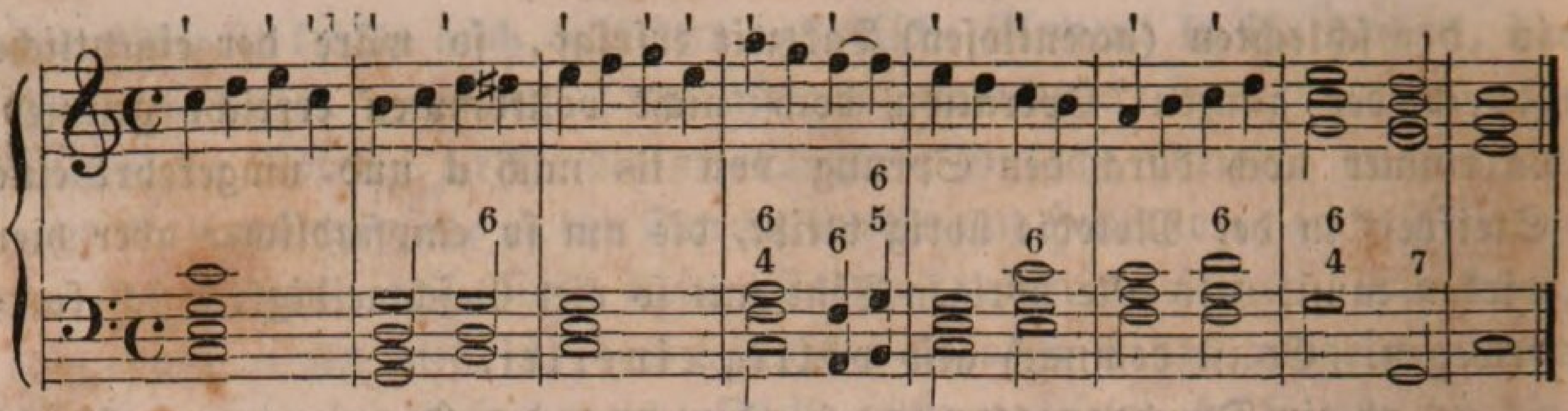
Dieſen allgemein gültigen Lehrſatz behalten Sie immer feſt im Auge, und ich will Ihnen ſofort praktiſch darthun, welch' ungemeine neue Mannigfaltigkeit und welch' mächtiger Reiz ſich durch Befolgung und Anwendung deſſelben, dieſe Einwebung von Durchgangstönen in eine einfache Melodie, einem harmoniſchen Satze geben läßt. Wählen wir folgende acht Takte zum belegenden Beiſpiele:



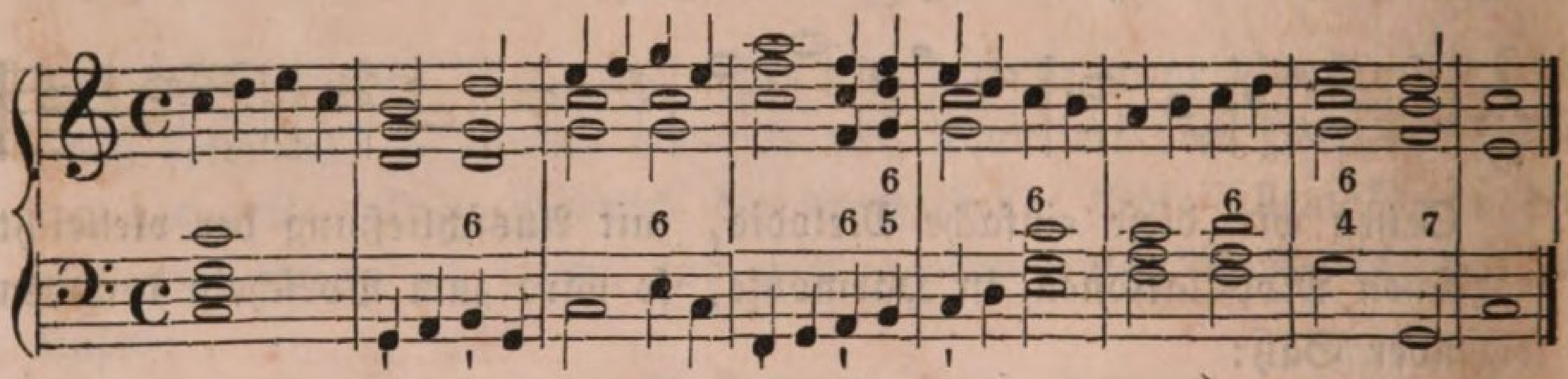
Setzen wir dieſe einfache Melodie, mit Ausſchließung der vielleicht möglichen Modulationen, in Harmonie, ſo wird zum Vorſchein kommen folgender Satz:



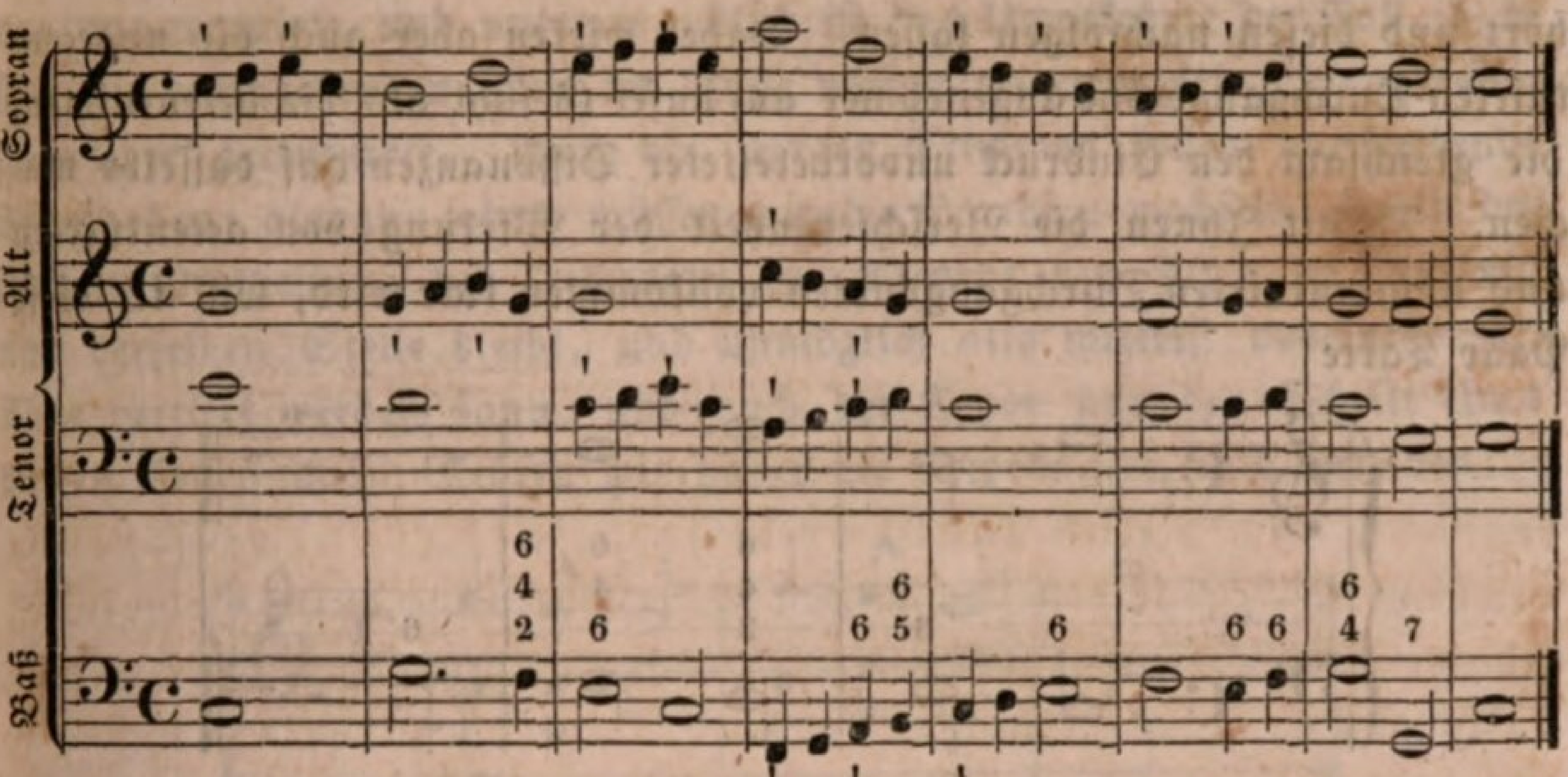
Nun durchweben Sie die Melodie mit durchgehenden Tönen, d. h. *ſuchen* alle größeren Intervalle darin mittelſt Einführung von nicht eigentlich zur Harmonie gehörenden Tönen auszufüllen, und das Beiſpiel geſtaltet ſich:



Die Hauptnoten habe ich ſämmtlich mit einem kleinen Strich darüber bezeichnet. Im zweiten Takte habe ich ſogar den Schritt einer Secunde, welchen die Melodie von d nach e macht, durch Einführung des durchgehenden Halbtones dis noch enger gemacht, und unter dem f im vierten Takte laſſe ich zunächſt dem urſprünglichen Grundbaſſe gemäß den F-Accord erſcheinen und dann erſt den Dominantenaccord eintreten. Wie weit angenehmer und gleichſam reicher jetzt die Melodie und überhaupt das ganze Beiſpiel gegen ſeine frühere Geſtalt klingt, ſagt Ihnen Ihr eigenes Gefühl; indeſſen geben uns die durchgehenden Noten Mittel an die Hand, es noch viel reicher und mannigfaltiger umzuformen. Aus voriger Stunde wiſſen Sie, daß man recht wohl auch dem Soprane die Hauptmelodie abnehmen kann: iſt dieß der Fall, ſo dürfen wir auch die Baßparthie als eine Melodie anſehen und ſie mit durchgehenden Noten ausſchmücken, wodurch ſich dann ein herrlicher Wechſel unter den Tonfiguren von Sopran und Baß bewerkſtelligen läßt:

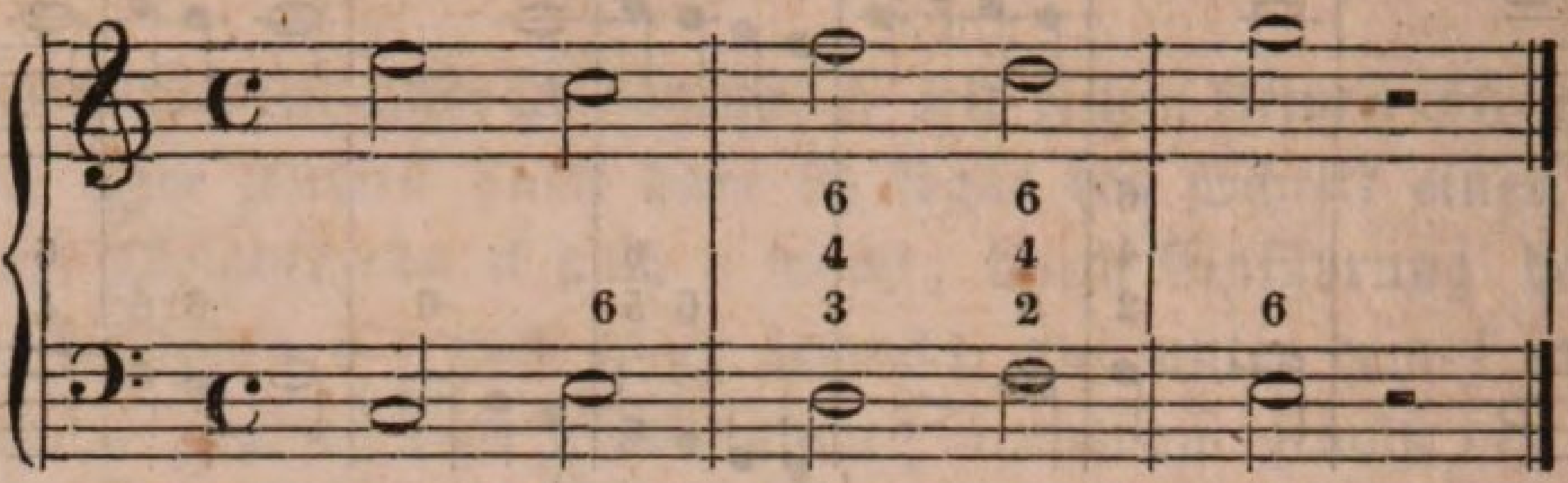


Ja jede einzelne Stimme für ſich bildet einem alten Grundſatze nach eine eigene Melodie, und nicht blos der Baß, haben wir in letzter Stunde eben ſowohl auch gelernt, darf dem Soprane die Melodie abnehmen, ſondern auch Alt und Tenor haben daſſelbe Recht, und alle vier Stimmen unter ſich dürfen darin wechſeln, ſo dürfen wir in allen vier Stimmen auch die Operation vornehmen, die uns bei der Hauptmelodie geſtattet iſt, und durch Einführung von durchgehenden Noten die Intervallenſchritte derſelben angenehmer, fließender und biegſamer machen. Unternehmen wir ſolches und ſetzen jenes Beiſpiel genau vierſtimmig aus:

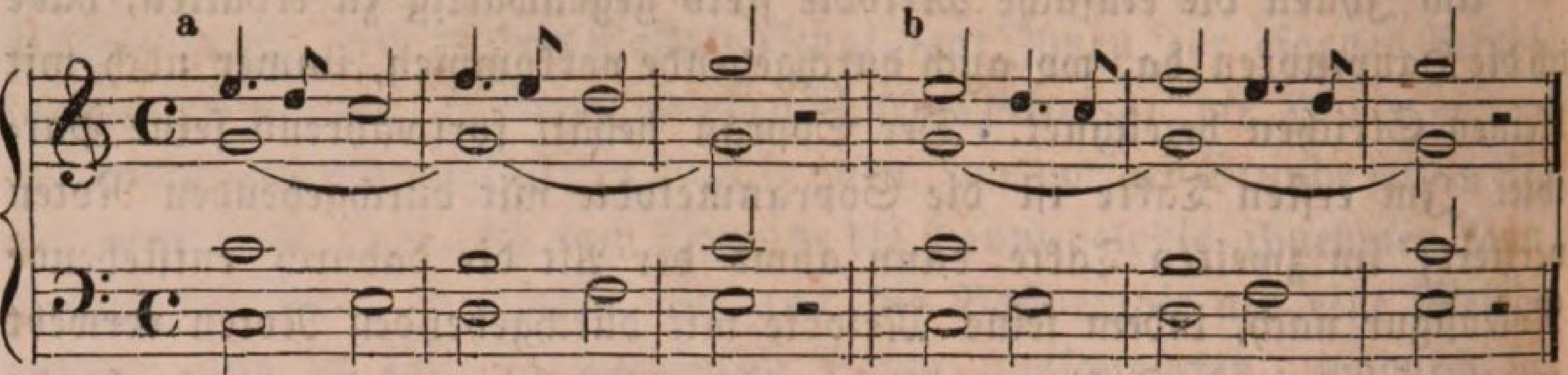


Um Ihnen die einfache Melodie ſtets gegenwärtig zu erhalten, habe ich die Hauptnoten da, wo auch durchgehende vorkommen, immer noch mit kleinen Strichen bezeichnet. Der Sopran behält fortwährend ſeine Parthie. Im erſten Takte iſt die Sopranmelodie mit durchgehenden Noten verziert; im zweiten Takte dann ahmt der Alt die dadurch entſtehende Notenfigur nach, indem ſeine Melodie mit durchgehenden Noten verwebt wurde; im dritten Takte erhält die Sopranmelodie wieder durchgehende Noten, aber auch der Tenor, der jene nun in der Terz oder eigentlichen Decime begleitet; im vierten Takte führt der Sopran die einfache Hauptmelodie, aber die Melodien des Alts, Tenors und Baſſes ſind zugleich mit durchgehenden Noten verziert worden; im fünften Takte bleiben Alt und Tenor auf ihrem Intervalle liegen, jedoch Sopran und Baß ſchreiten in entgegengeſetzter Richtung mit Durchgangstönen fort, und im ſechsten Takte erhalten ſogar alle vier Stimmen einen Durchgangston. Wollten wir jetzt mit dieſem Mittel der Einführung von durchgehenden Noten auch noch jenes der Zergliederung der einfachen Grundaccorde bringen, und dadurch verſchiedene Notenfiguren und Tongruppen in den verſchiedenen Stimmen geſtalten, ſo wäre ſie wahrlich nicht abzuſehen die Mannigfaltigkeit, in der ſich dieſes kleine, einfache Beiſpiel, geſchweige ein anderes größeres und an ſich ſchon harmoniereicheres geſtalten läßt. Die in dieſem Beiſpiele vorkommenden durchgehenden Noten ſind ſämmtlich unaccentuirte; daß dieſe weniger diſſonirend klingen, als die accentuirten, hat ſeinen natürlichen Grund darin, daß ſie nicht mit der Harmonie zuſammen, gleichzeitig, ſondern immer erſt nach derſelben, in der ſchlechten Zeit des Taktes erſcheinen, während die accentuirten Durchgangstöne allemal mit dem Accorde erklingen, denen ihr Hauptton eigentlich ange-

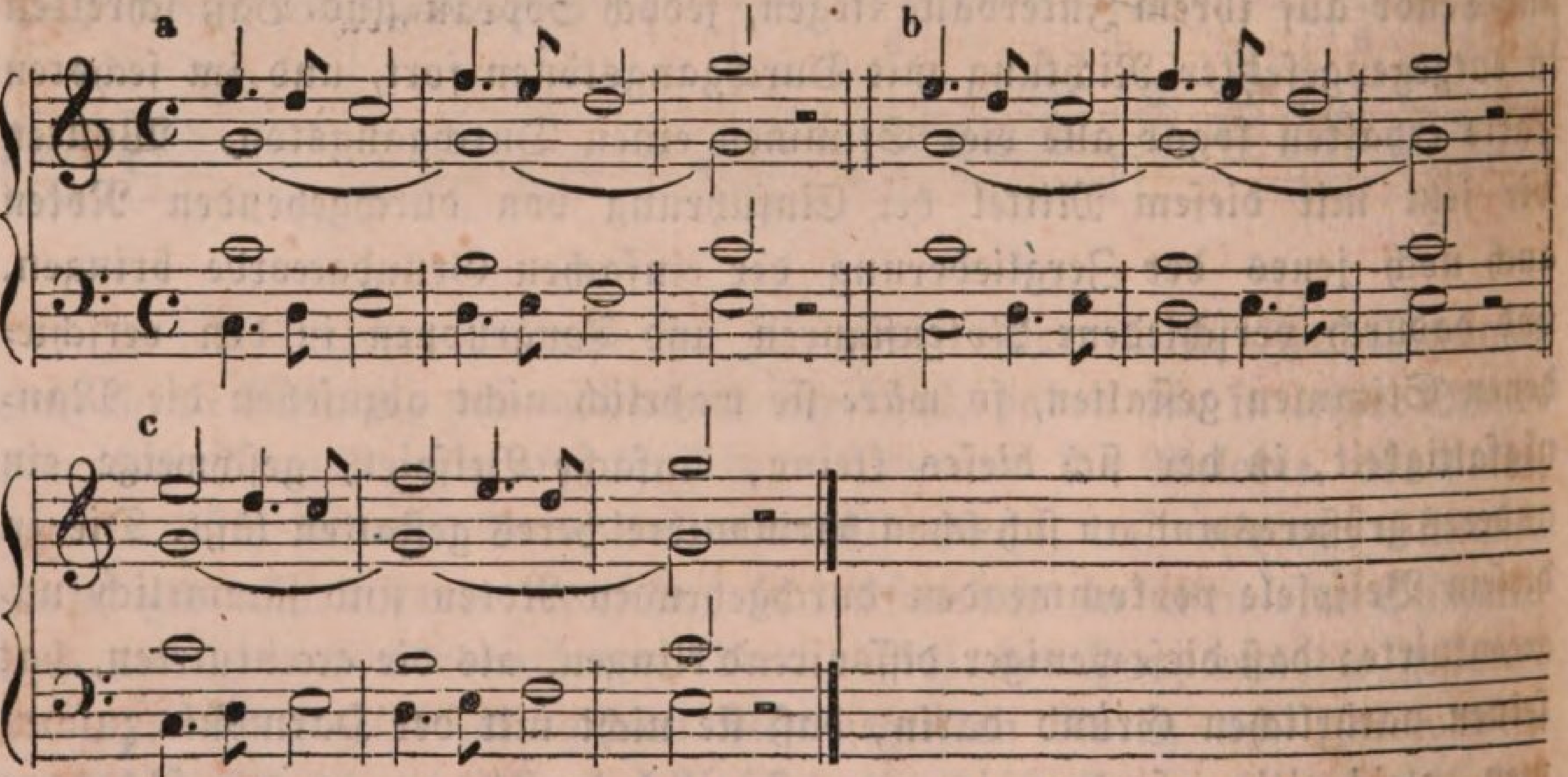
hört und dieſen nachfolgen laſſen. Daher wirken aber auch die unaccentuirten Durchgangstöne angenehmer auf unſer Gefühl als die accentuirten, die gleichſam den Eindruck unvorbereiteter Diſſonanzen auf daſſelbe machen. Damit Ihnen die Verſchiedenheit der Wirkung von accentuirten und unaccentuirten Durchgangsnoten vollkommen klar wird, will ich dieſe Paar Takte



mit beiderlei Arten von durchgehenden Noten verweben:

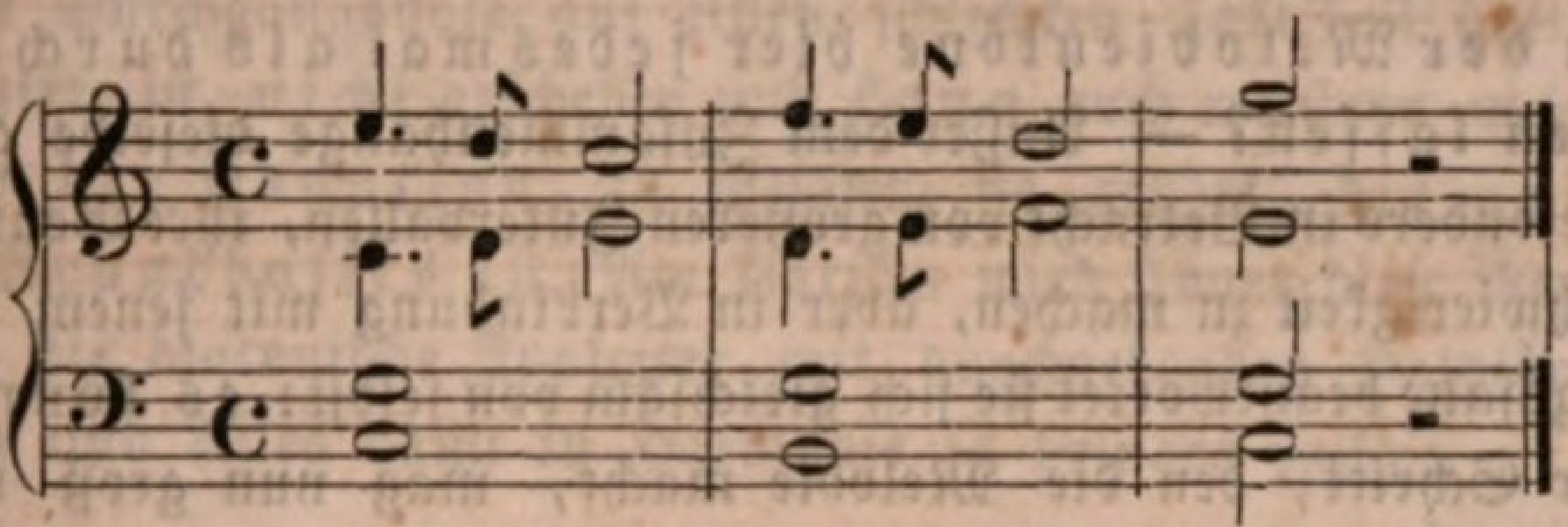


Unter a ſind die durchgehenden Töne unaccentuirte, unter b aber accentuirte. Ihr eigenes Gefühl mag Ihnen ſagen, welches diejenigen ſind, die am wenigſten hart wirken. Wollen demſelben Beiſpiele aber auch im Baſſe durchgehende Noten geben:

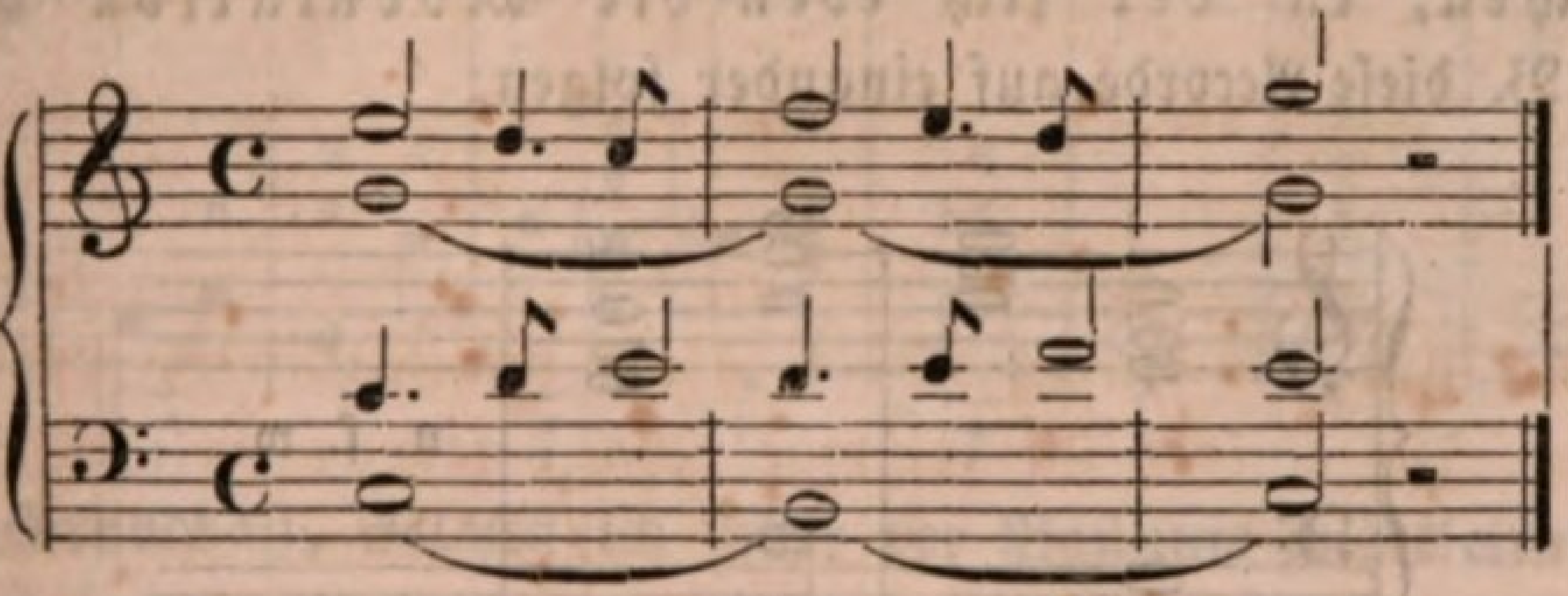


Unter a ſind im Baß und Sopran die durchgehenden Noten unaccentuirte; unter b aber ſind die im Baſſe accentuirte und die im Sopran

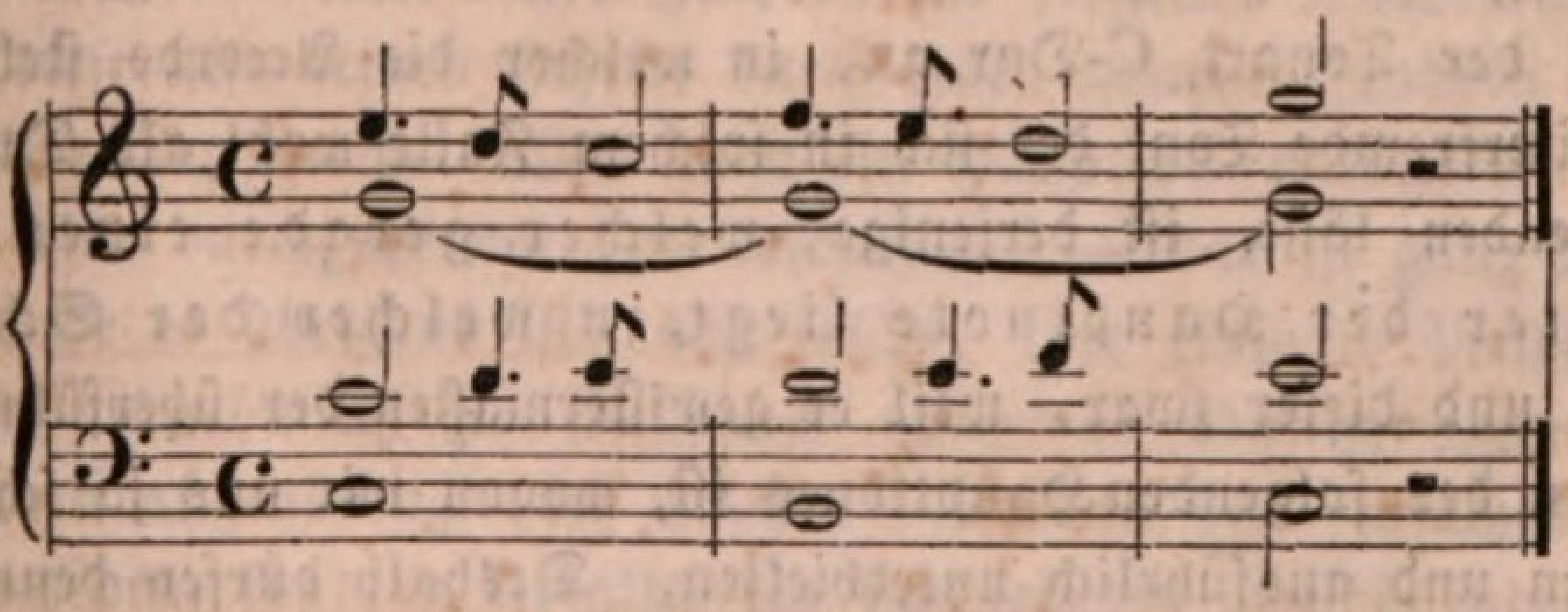
nur unaccentuirte, und unter c endlich iſt das Umgekehrte der Fall, d. h. ſind die durchgehenden Töne im Baſſe wieder unaccentuirte, die im Sopran aber accentuirte. Auch die übrigen Stimmen ſollen durchgehende Töne haben; alsdann jedoch müſſen wir die Parthien wechſeln, da in der jetzigen Vertheilung der Intervalle der Accorde der Alt z. B. auf ein und derſelben Stelle bleibt, und unmöglich alſo mittelſt durchgehender Töne verziert werden kann, und auch der Tenor nur den Schritt eines halben Tones macht. Kehren wir daher die Accorde um, und ſchreiben:



Jetzt hat der Alt die Parthie, welche früher Baß war, und Alt iſt zum Tenor und Tenor zum Baſſe geworden. Oder

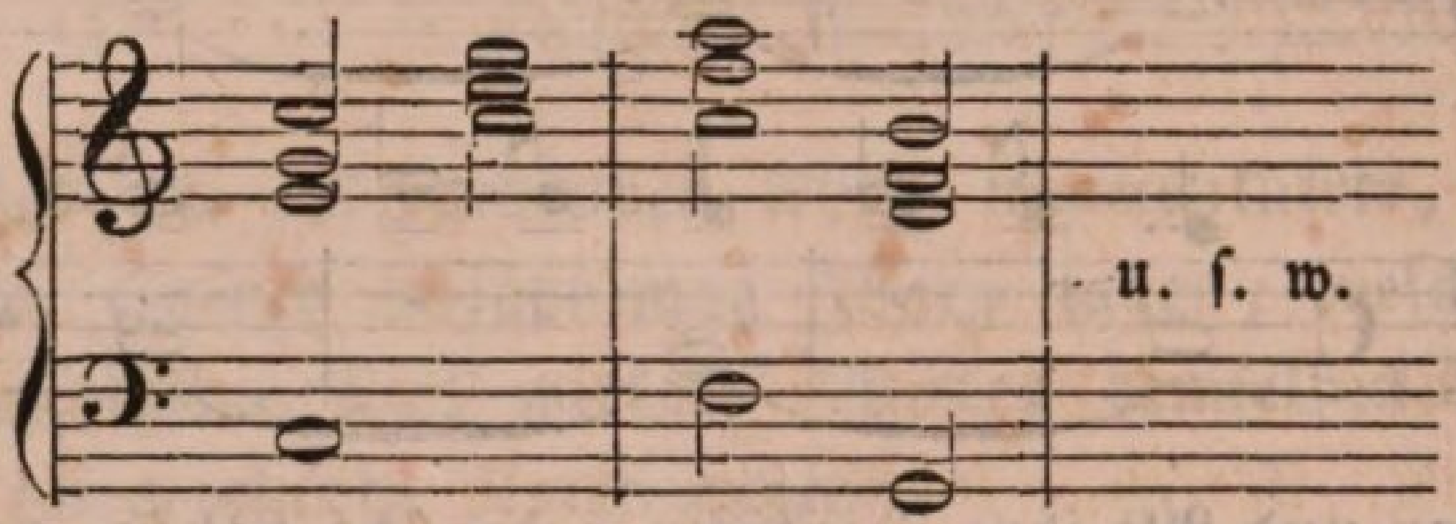


wo wieder Tenor und Alt ihre Parthien getauſcht haben, und der Sopran zugleich accentuirte Durchgangsnoten annimmt. Wechſeln wir endlich auch dieſes Verhältniß, und geben dem Tenor die accentuirten Durchgangsnoten und dem Soprane wieder die unaccentuirten:

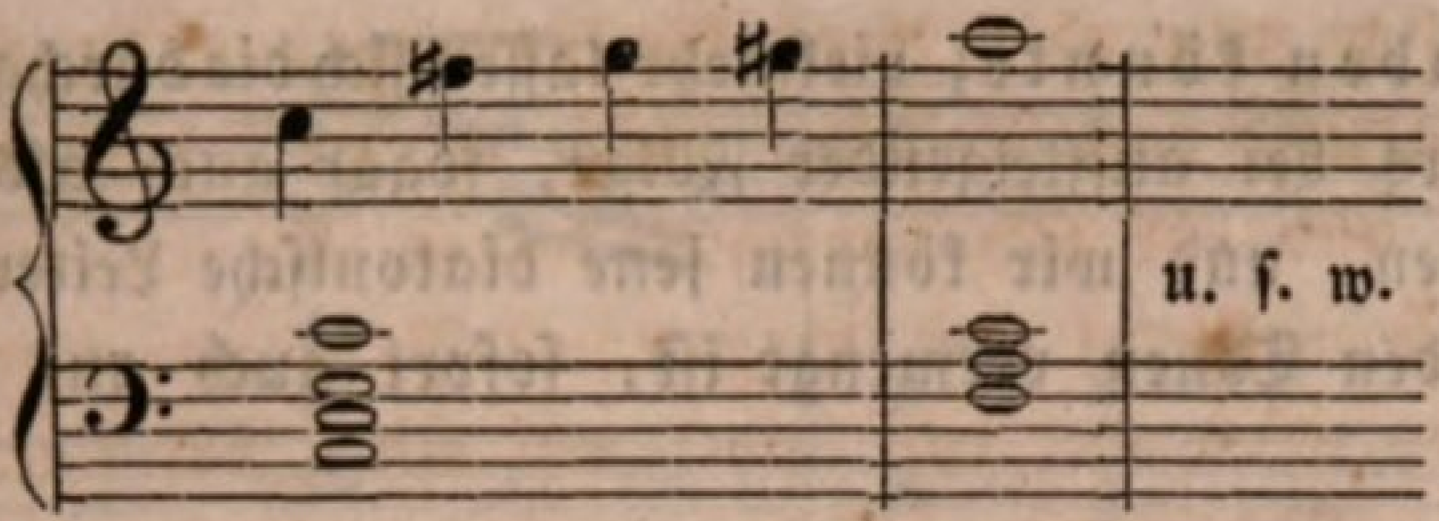


Vergleichen Sie alle dieſe Sätze genau mit einander, ſo werden Sie finden, daß den beſten Effect die accentuirten Durchgangsnoten machen, wenn Sie in der Oberſtimme vorkommen; minder erträglich ſchon ſind ſie in den Mittelſtimmen, und am allerhärteſten klingen ſie in dem

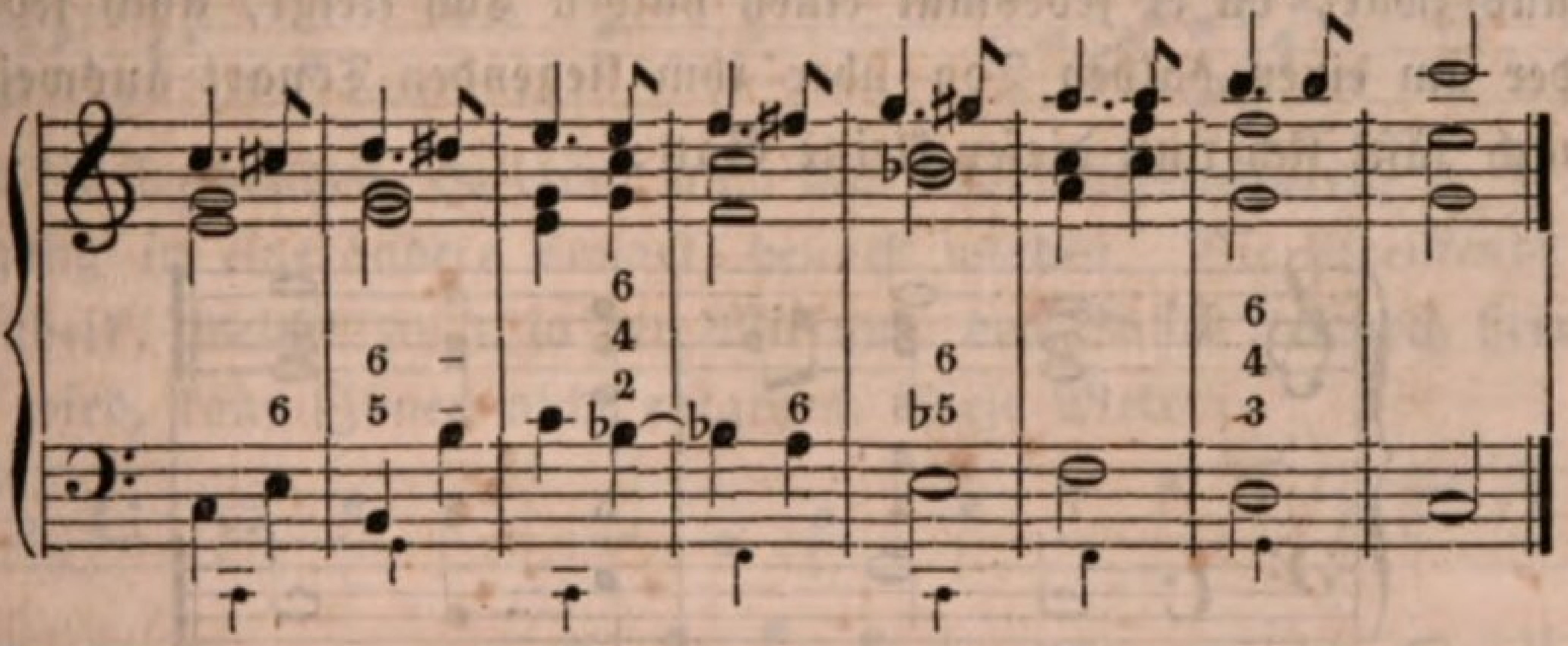
Baſſe. Wie ſich nun aber durch Einführung von durchgehenden Tönen ein Satz geſtaltet, das Reſultat bleibt immer, daß dieſelben auf die Harmonie an und für ſich durchaus keinen andern ändernden Einfluß üben, als daß vielleicht der umgekehrte Baß, um ihrer zweckmäßigen Stellung willen, ein= oder das anderemal ein anderer wird. Dieſen Umſtand, an deſſen Richtigkeit wir nun auch ſchon aus eigener Erfahrung nicht mehr zweifeln, im Auge behalten, brauchen wir auch die Frage kaum noch aufzuwerfen, welche Töne es ſind, die ſich bei irgend einem Intervalle der Melodientöne hier jedesmal als durchgehende einführen laſſen? — Außer dem Zuſammenhange dieſelbe aufgeſtellt, ſcheint, beſonders in Betracht von größeren Intervallen, ihre Beantwortung einige Schwierigkeit zu machen, aber in Verbindung mit jenem Lehr= und Erfahrungsſatze beantwortet ſie ſich gleichſam von ſelbſt: es können allemal, der Schritt, den die Melodie macht, mag nun groß oder klein ſeyn, nur diejenigen innerhalb deſſelben liegenden Töne als Durchgangstöne eingeführt werden, welche der Tonart entſprechen, in der ſich eben die Modulation befindet. Wenn z. B. dieſe Accorde auf einander folgen:



und wir wollen die großen Schritte ihrer Melodie mit durchgehenden Tönen ausfüllen, ſo können wir dazu nicht etwa ein es oder dis oder fis und dergleichen fremde Töne nehmen, denn dieſe Töne gehören ſämmtlich nicht der Tonart C-Dur an, in welcher die Accorde ſtehen. Der einzige leiterfremde Ton, der ſich in ſolchem Falle wohl als Durchgangston anwenden läßt, iſt derjenige, welcher gerade einen halben Ton unter der Hauptnote liegt, zu welcher der Schritt geſchieht, und dieſer zwar, weil er gewiſſermaßen der überführende, der Leit=Ton des folgenden Hauptttones iſt, wovon wir uns ja ſchon früher zum öftern und ausführlich unterhielten. Deshalb dürfen denn auch bei Secundenſchritten der Melodie die dazwiſchen liegenden Halbtöne als durchgehende Töne benutzt werden, und es iſt uns ſonach geſtattet, die Melodienſchritte der letzten Accorde auch auf folgende Weiſe zu verbinden:



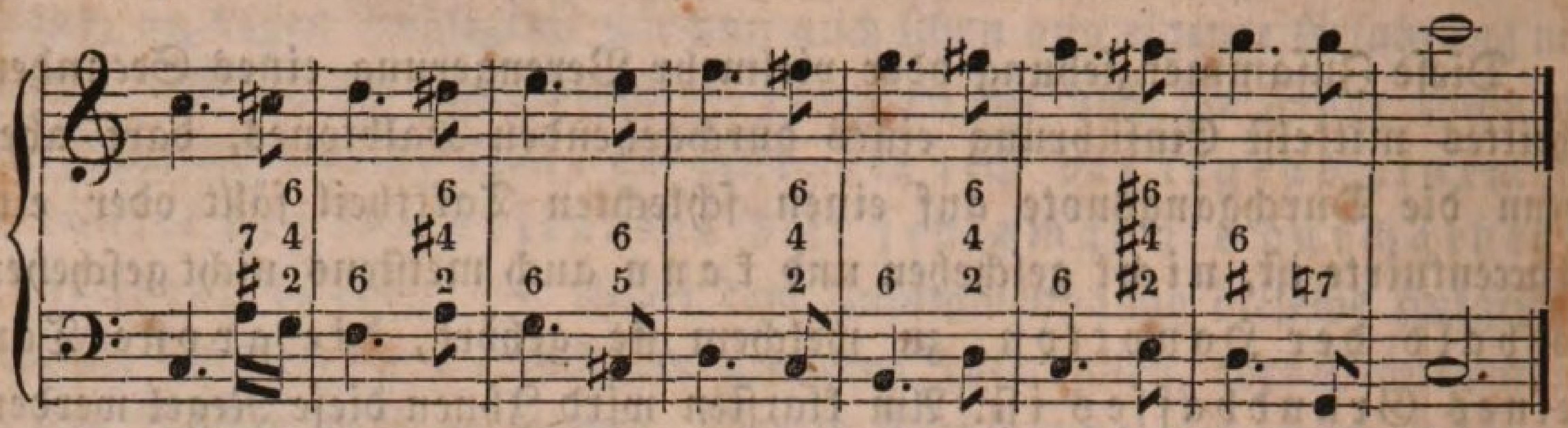
Dieſe Zuſammenziehung oder vielmehr Verengerung eines Secundenſchrittes mittelſt Einführung eines durchgehenden Halbtones, darf aber, wenn die Durchgangsnote auf einen ſchlechten Takttheil fällt oder eine unaccentuirte iſt, nicht geſchehen und kann auch meiſtens nicht geſchehen, ſo bald der Hauptton, zu welchem ſie gehört, die große Terz ſeines Grundbaſſes iſt. Am klarſten wird Ihnen dieſe Regel werden, wenn ich die diatoniſche Tonleiter mit durchgehenden Halbtönen auszuſchmücken und Alles dann in Harmonie zu bringen ſuche:



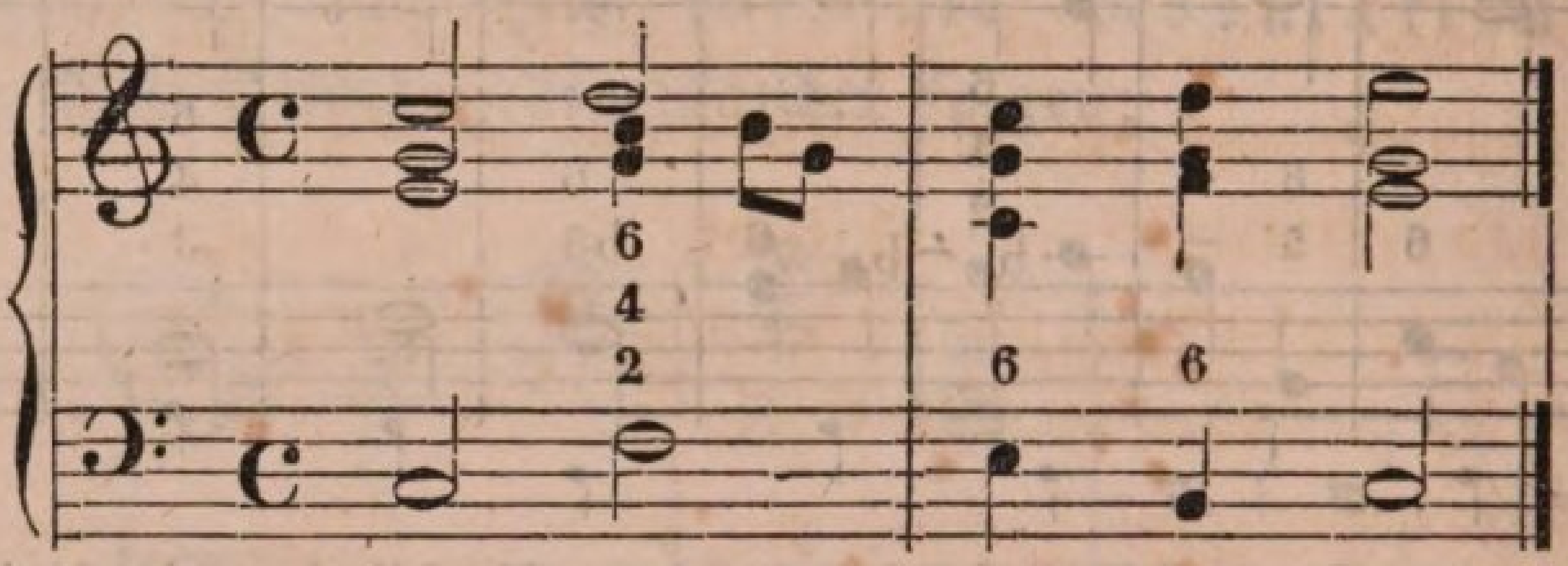
Der Grundbaß, welchen ich unter der Baßlinie mit kleinen Nötchen angedeutet habe, überhebt mich einer weitläuftigen Erklärung und ſpart mir viele Worte. Aber warum konnte ich im dritten und ſiebenten Takte, wo der Melodienton die Terz von ſeinem Grundbaſſe iſt, auch den darüber liegenden Halbton nicht als unaccentuirten Durchgangston nachſchlagen laſſen? — weil dieſer Halbton der folgende Hauptton der Melodie iſt, dieſe alſo keinen Schritt durch einen ganzen, ſondern nur durch einen halben Ton macht. Wie kann ein Hauptton unmittelbar vor ſich ſelbſt als blos durchgehender Ton erſcheinen? — das iſt ganz unmöglich.

So wahr es übrigens iſt, daß ſolche, eine einfache Melodie verzierende und vornehmlich ſie fließender machende Durchgangsnoten nicht den Accorden angehören, von welchen die Töne der einfachen Melodie begleitet werden, ſondern lediglich ein zugegebenes verſchönendes Beiwerk ſind, das auf die eigentliche harmoniſche Geſtalt des Satzes durchaus keinen ändernden Einfluß hat, — ſo wahr dies Alles iſt, ſage ich, hat das Beiwerk doch auch in der Beziehung nicht einen ſolch' geringen Werth, daß es durchaus keinen ändernden Einfluß auf die harmoniſche Geſtaltung

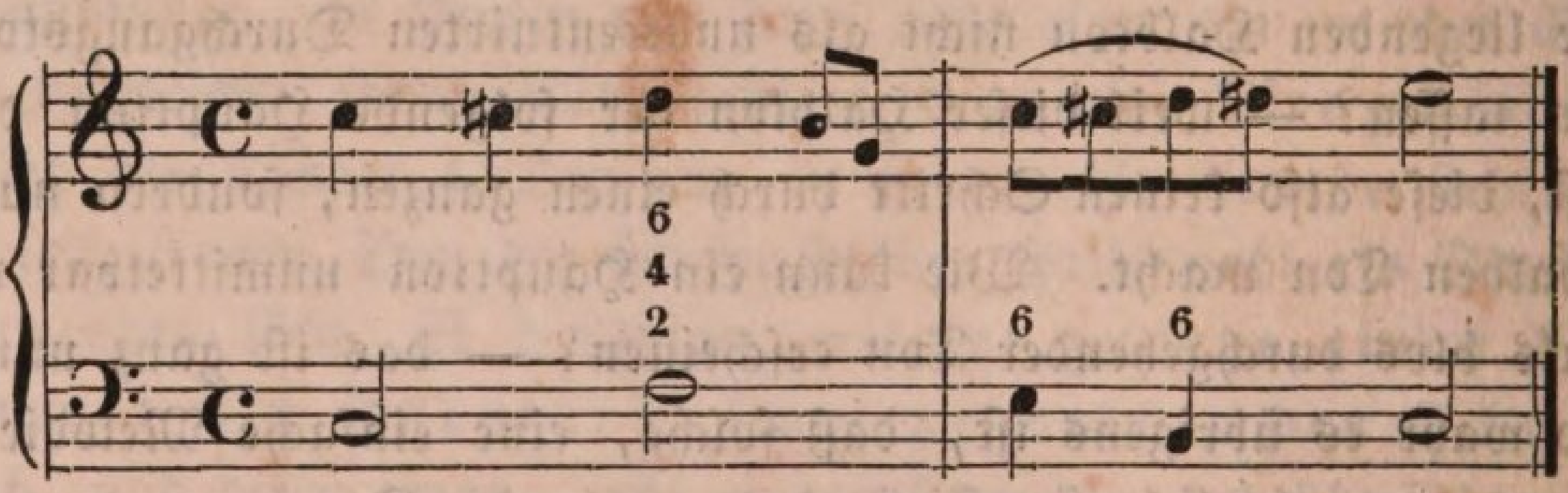
eines Satzes haben könnte; vielmehr laſſen ſich die durchgehenden Halbtöne, beſonders bei aufſteigender Folge, ſogar auch als Modulationsnoten verwenden, und wir können jene diatoniſche Leiter, wie ſie oben mit durchgehenden Tönen vermengt iſt, ſofort auch auf folgende Weiſe harmoniſiren:



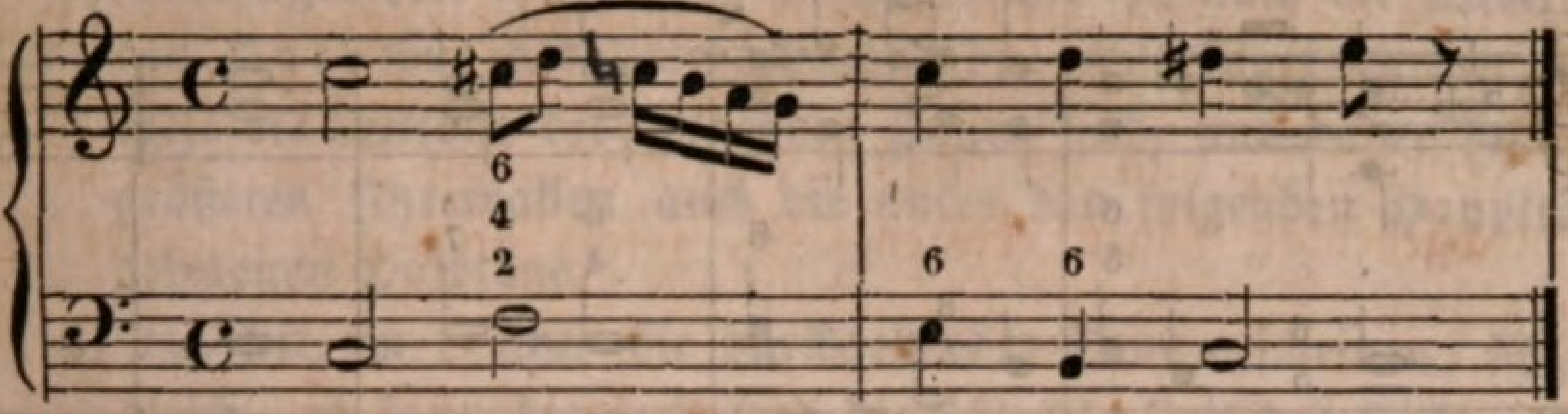
wo jeder durchgehende Halbton zugleich als Modulationsnote gebraucht wird und zwar, da er jedesmal einen halben Ton ſteigt, auch jedesmal nach der um einen halben Ton über ihm liegenden Tonart ausweichend. Demnach läßt ſich nun dieſer kleine Satz:



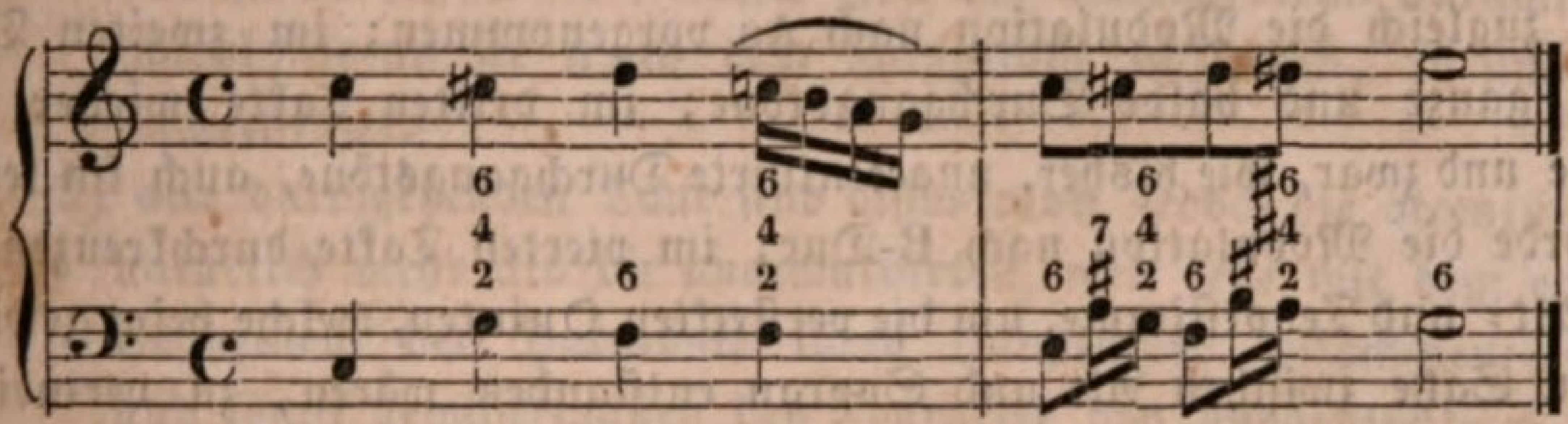
mittelſt bloßer Durchgangsnoten und deren mannigfacher Art und Behandlung auf folgende verſchiedene Weiſen umgeſtalten, von denen die eine immer mehr Reiz zu offenbaren ſcheint als die andere; zunächſt —



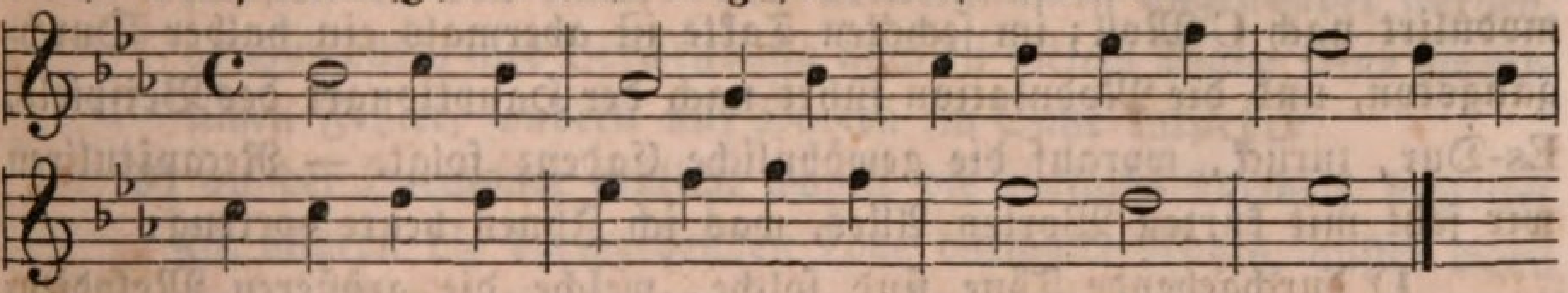
Welche die durchgehenden Noten ſind, erkennen Sie auf den erſten Anblick; ſie ſind hier ſämmtlich unaccentuirt und nicht zu Modulationsnoten benutzt. Die beiden Achtel h und g können nicht als durchgehende Noten angeſehen werden, denn ſie gehören zu der geltenden Harmonie, ſind Intervalle ihres Accordes, der durch ihre Aufeinanderfolge hier gleichſam zergliedert erſcheint. Dann —



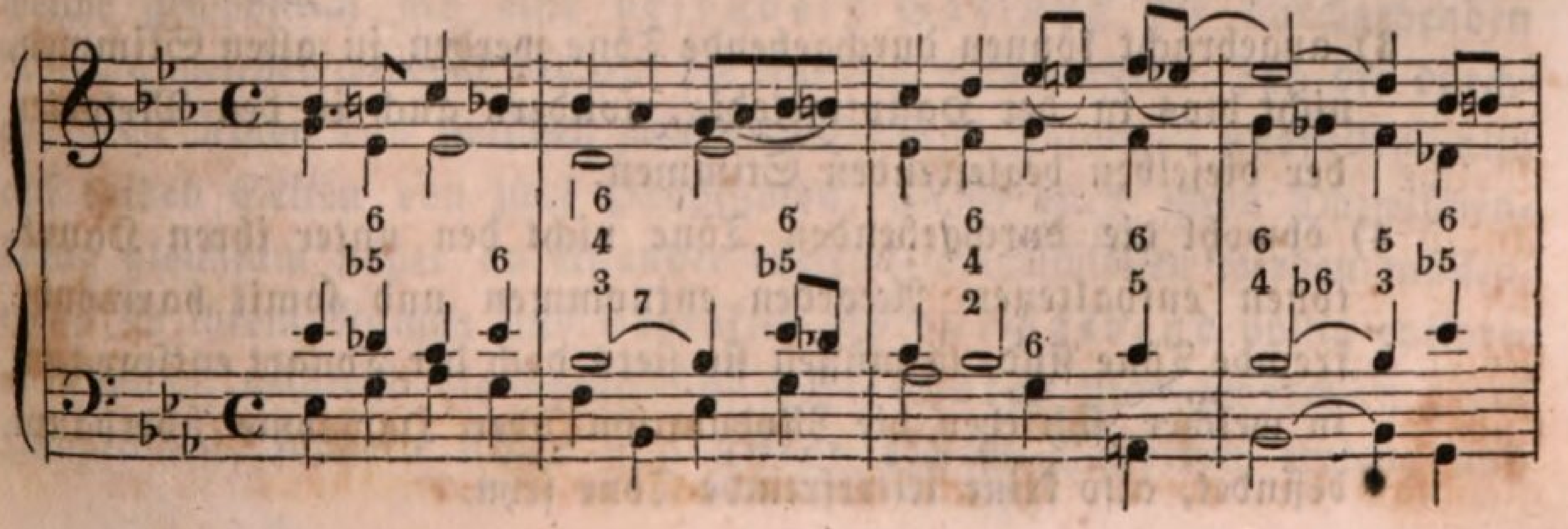
und dieſesmal ſind nicht allein mehr durchgehende Noten vorhanden, ſondern ſie fallen ſämmtlich auch in die gute Taktzeit und ſind ſomit accentuirt. Endlich —

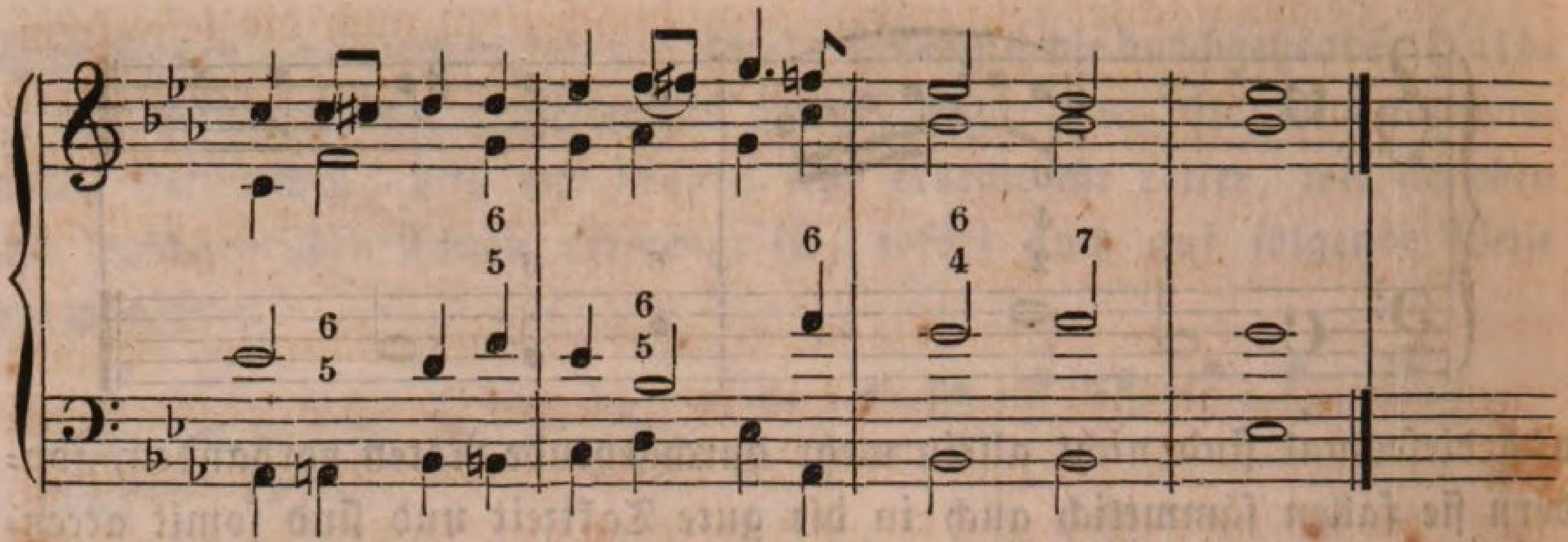


wo die durchgehenden Halbtöne auch als Modulationsnoten, d. h. zum Uebergang in eine andere Tonart, benutzt werden. Die bedeutende Verſchiedenheit, welche auch in der Wirkung des Satzes dadurch hervorgebracht wird, kann Ihnen nicht entgehen. Dieſe Melodie



ſoll uns nun Gelegenheit geben zur Einführuug von durchgehenden Tönen, ſowohl in ganzen als in halben Tönen, wie überhaupt zur Anwendung aller über den Gegenſtand bisher gehabten Regeln. Geben Sie dabei wohl Acht auf den ganz beſondern Effect, der dadurch, im Verhältniß zu dem einfachen Spiel der Melodie, erzielt wird, wie auf die große Verſchiedenheit der Wirkung auch, wenn die durchgehenden Noten accentuirte und wenn ſie unaccentuirte ſind —





Im erſten Takte iſt ein halber Ton als Durchgangston eingeführt und zugleich die Modulation nach As vorgenommen; im zweiten Takte ſind ganze und halbe Durchgangstöne; im dritten Takte wieder blos halbe und zwar, wie bisher, unaccentuirte Durchgangstöne, auch im letzten Accorde die Modulation nach B-Dur; im vierten Takte durchkreuzen ſich die Alt- und Tenorſtimme, um die verſteckten Quinten, welche beim gewöhnlichen Satze zwiſchen Alt und Sopran entſtanden wären, zu vermeiden, und der Durchgangston nach dem letzten Accorde, welcher zugleich nach As modulirt, iſt ein unaccentuirter halber Ton; im fünften Takte wird mit dem zweiten Accorde nach B modulirt und der Secundenſchritt der Melodie mit einer halben durchgehenden Note ausgefüllt, der letzte Accord modulirt nach C-Moll; im ſechsten Takte iſt abermals ein halber Durchgangston, und die Modulation führt nach der Haupttonart des Beiſpiels, Es-Dur, zurück, worauf die gewöhnliche Cadenz folgt. — Recapituliren wir jetzt mit kurzen Worten Alles, was ich Ihnen heute vortrug:

1) durchgehende Töne ſind ſolche, welche die größeren Melodienſchritte einer Stimme ausfüllen, ihr Intervall alſo enger machen, und daher nicht zu den Accorden gehören, mit welchen die Hauptmelodientöne begleitet werden.

2) Zweck dieſer durchgehenden Töne iſt, die Melodie fließender, biegſamer und ſomit für Herz und Ohr wohlgefälliger zu machen, mit einem Worte: Ausſchmückung und Verzierung der einfachen Hauptmelodie.

3) angebracht können durchgehende Töne werden in allen Stimmen, nicht blos in der Hauptmelodie, ſondern auch in den Melodien der dieſelben begleitenden Stimmen.

4) obwohl die durchgehenden Töne nicht den unter ihren Haupttönen enthaltenen Accorden entnommen und ſomit harmoniefremde Töne ſind, ſo müſſen ſie ſtets doch der Tonart entſprechen, in welcher ſich eben die Modulation oder Harmonie überhaupt befindet, alſo keine leiterfremde Töne ſeyn.

5) demungeachtet können bei Secundenſchritten auch die leiterfremden Halbtöne als durchgehende Töne eingeführt werden, weil dieſe die Leittöne des folgenden Tones ſind, und daher bei allen größeren Intervallen auch die unter den folgenden Hauptönen gelegenen Halbtöne.

6) die Zeit, in welcher die durchgehenden Töne erſcheinen, iſt ganz gleich, es kann die gute und die ſchlechte Zeit des Taktes ſeyn; fallen ſie in die gute Zeit des Taktes, was allemal der Fall iſt, wenn ſie vor ihrem Hauptone erklingen, ſo ſind ſie accentuirt, und fallen ſie in die ſchlechte Zeit des Taktes, was allemal geſchieht, wenn ſie nach dem Hauptone auftreten, ſo ſind ſie unaccentuirt.

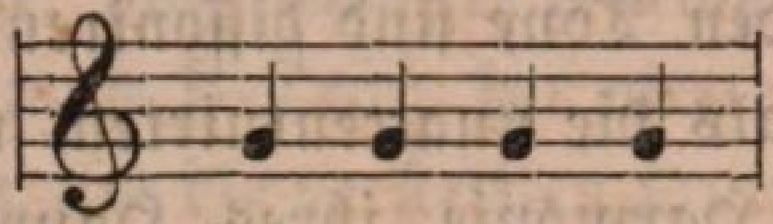
7) alle durchgehenden Töne ſind diſſonirend, jedoch die accentuirten natürlich mehr als die unaccentuirten, weil jene mit dem erſten Erſcheinen der Harmonie ihres Hauptones zuſammentreffen, und ſomit gewiſſermaßen den Charakter von unvorbereiteten Diſſonanzen gewinnen.

8) weil die accentuirten Durchgangsnoten ſo ſehr hart diſſoniren und der mildernden Vorbereitung ermangeln, müſſen ſie am ſparſamſten in den Unter- und Mittelſtimmen angewendet werden, obſchon durch ihre Verwendung auch an dieſem Platze keine eigentlichen Fehler, ſondern nur Härten im Satze entſtehen.

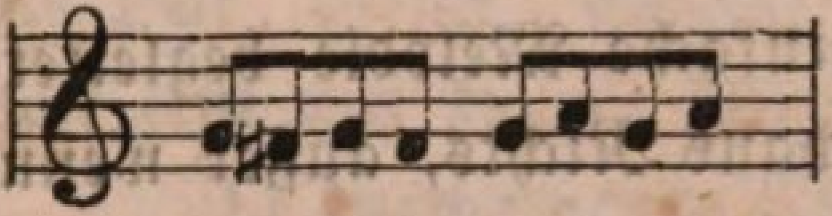
9) an der Harmonie endlich, womit die einfache Melodie begleitet iſt, ändern die durchgehenden Töne durchaus Nichts, außer wenn ſie zu Modulationsnoten gebraucht werden, was indeſſen nur mit den durchgehenden Halbtönen, und beſonders in aufſteigender Folge geſchehen kann.

Das ohngefähr die Hauptpunkte, in welche ſich das ganze Weſen der durchgehenden Noten zuſammen faſſen läßt. Vollkommen übereinſtimmend damit iſt nun auch die Natur und Weſenheit der ſogenannten Hülfsnoten, zu deren ſpecieller Betrachtung wir jetzt übergehen, und welche gewöhnlich als eine beſondere Gattung der durchgehenden Noten angeſehen werden, bis auf die eine Eigenthümlichkeit, daß die durchgehenden Noten das zwiſchen zwei Tönen offene Intervall ausfüllen, alſo auf beiden Seiten von zwei Hauptnoten, die ſie durch ihren Dazwiſchenklang gleichſam näher an einander rücken, eingeſchloſſen werden müſſen, wenn ſie ihrem Namen und Charakter als durchgehend völlig entſprechen ſollen, während die eigentlichen Hülfsnoten nicht zwiſchen zwei Haupttönen, ſondern über und unter einen Hauptton treten, und

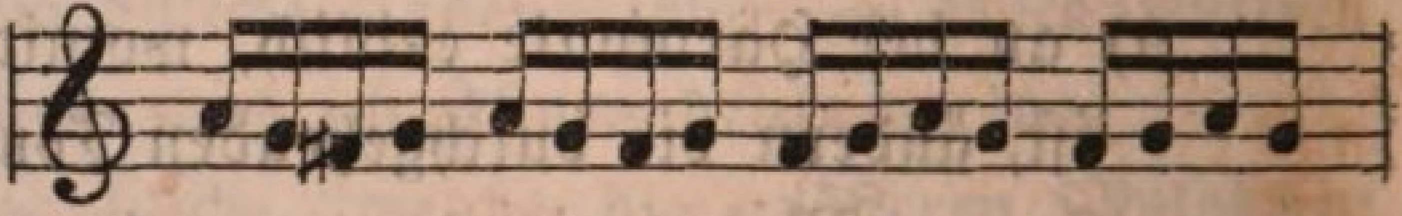
dieſem durch die Abwechſelung mit ihrem Erſcheinen mehr Biegſamkeit und Mannigfaltigkeit geben. Hülfsnoten ſind alſo, allgemein hin betrachtet, nichts Anderes als durchgehende Noten, denn Alles, was bei dieſen gilt und was dieſe in der Harmonie ſind, gilt bei ihnen auch und ſind nicht minder ſie, und nur im Wortſinne liegt das Eigenthümliche, das ſie von den gewöhnlich und in ſtrenger Technik ſogenannten durchgehenden Noten unterſcheidet, indem durch dieſe ein Hauptmelodienton gleichſam zu einem andern hindurchgeht, während die Hülfsnote über oder unter einen Hauptmelodienton zu liegen kommt und dazu dient, dieſen einen Ton auch zu verzieren. Wo keine eigentlich durchgehenden Töne in einer einfachen Melodie angebracht werden können und dennoch dieſe verziert werden ſoll, da helfen die Hülfstöne aus. Wenn folgende vier Töne



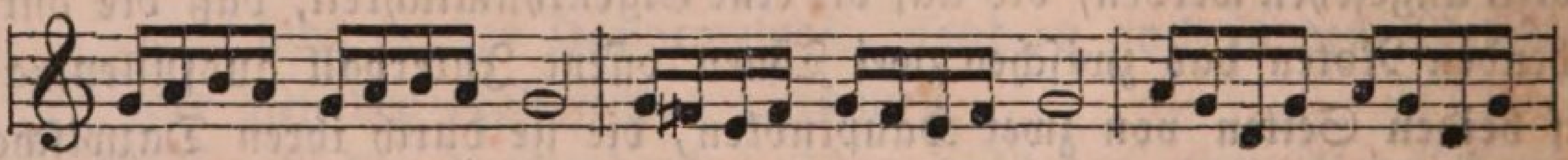
in einer Melodie auf einander folgen, und wir wollen ſie verzieren und das Steife, was das viermalige Erklingen ein und deſſelben Tones unvermeidlich mit ſich bringt, dadurch zu mildern ſuchen, wie können wir das mittelſt der eigentlich durchgehenden Noten, die wir in dem Bisherigen kennen gelernt haben? — aber mittelſt der Hülfsnoten iſt es möglich, indem wir einen über oder unter, auch über und unter der Hauptnote liegenden Ton mit dieſer im Klange abwechſeln laſſen, als:



oder

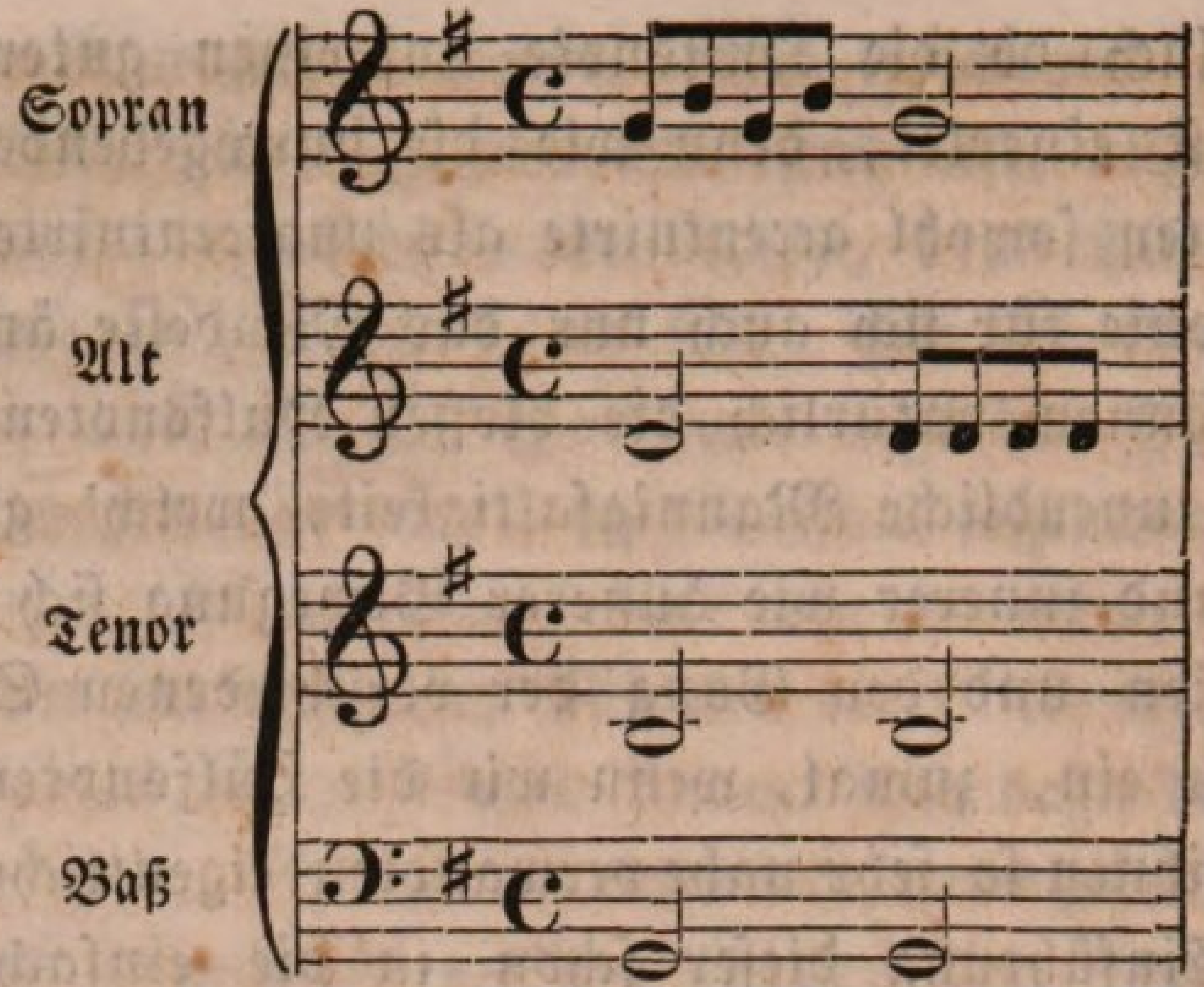


Dabei iſt nun aber nicht nothwendig, daß gerade der nur eine Stufe unter oder über der Hauptnote liegende Ton als Hülfston benutzt wird, oder daß, wenn mehrere Hülfstöne zur Verzierung dienen ſollen, dieſelben theils unter theils über der Hauptnote liegen: es können die Hülfstöne eben ſo gut auch weiter von dem Haupttone entfernt ſeyn, und entweder theilweiſe über und unter demſelben oder ſämmtlich über oder unter demſelben liegen. Jenes g als Beiſpiel beibehalten, kann unter Umſtänden mittelſt Hülfsnoten auch verziert werden auf folgende Weiſe:

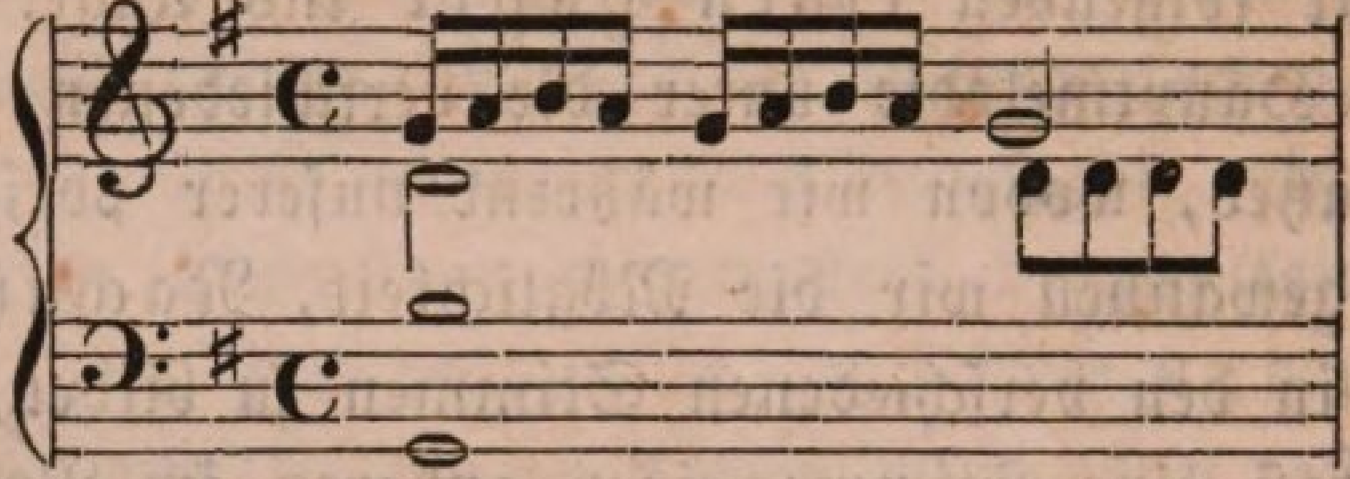


und noch hundertfältig anders, wenn nur die Hülfstöne immer leitereigene ſind, d. h. der Tonart entſprechen, in welcher eben die Harmonie ſich befindet, bis auf den untern halben Ton, der wegen ſeines Charakters als Leitton auch in ſeiner Eigenſchaft als Hülfston ſtets gehört

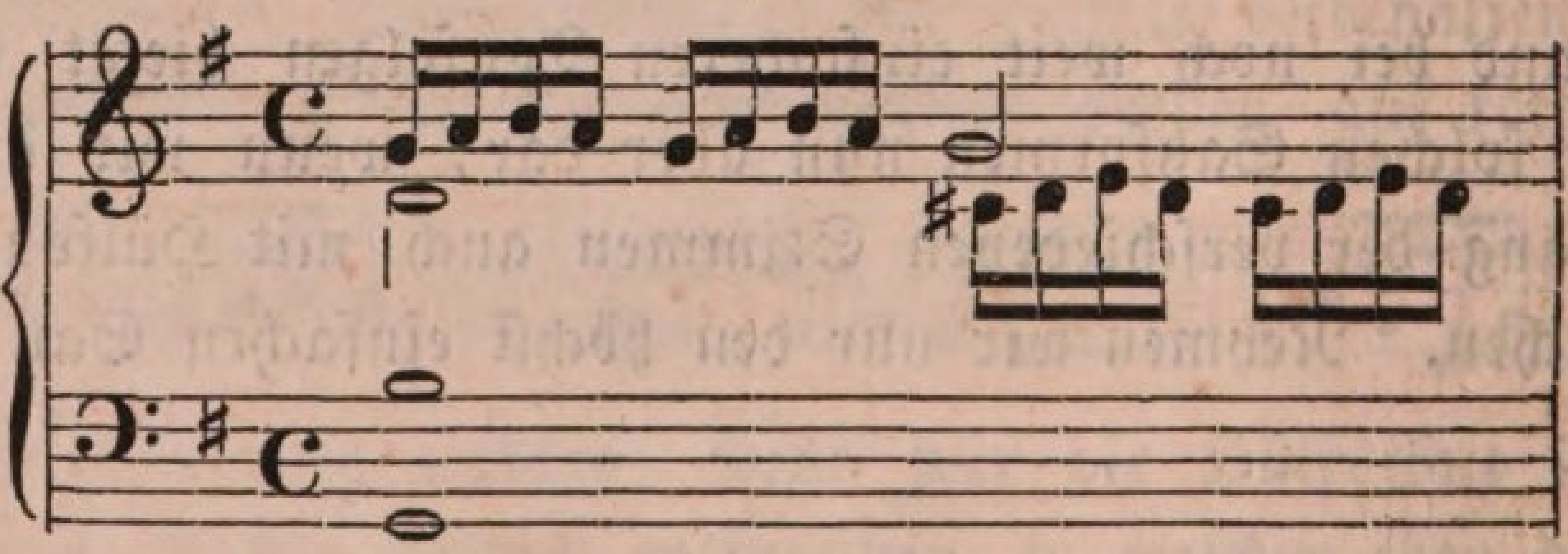
werden muß. Auch ob die Hülfsnote auf einen guten oder ſchlechten Takttheil falle, iſt einerlei, denn wie die durchgehenden Noten können auch die Hülfsnoten ſowohl accentuirte als unaccentuirte ſeyn, ohne daß ſie an der Harmonie für ſich auch nur das Mindeſte ändern. Als Modulationsnoten können natürlich die bloßen Hülfsnoten nicht gebraucht werden. Welche unendliche Mannigfaltigkeit, welch' großer Reichthum von Verzierung und innerer wie äußerer Bewegung ſich gleichwohl durch ſie in die Melodien und den Gang der verſchiedenen Stimmen bringen läßt, leuchtet klar ein, zumal, wenn wir die Hülfsnoten in Verbindung bringen mit den ihnen ſo ſehr nahe verwandten eigentlichen durchgehenden Noten. Durch Einführung dieſer ſchon in die einfachen Schritte der verſchiedenen Stimmen der erſten Grundaccorde erhält man, wie Sie geſehen haben, ungleich fließendere und angenehmere Melodien derſelben; wie viel mehr aber muß dies der Fall ſeyn, wenn nun auch noch Hülfsnoten damit verwebt werden, die nicht allein das Intervall verkleinern, ſondern die Hauptnote ſelbſt mit allerhand Tonzierrath umgeben! — Faſſen wir zum Beweiſe nur folgenden einen Punkt ins Auge. Mit Hülfe der Vertheilung der Hauptmelodie unter die verſchiedenen Stimmen eines vollſtändigen Satzes, wovon wir während unſerer vorigen Zuſammenkunft ſprachen, gewannen wir die Möglichkeit, Nachahmungen oder Imitationen in den verſchiedenen Stimmen zu bilden, d. h. den Satz ſo zu formen, daß eine Stimme einer anderen im Vortrage dergeſtalt folgt, daß ſie ihr die Hauptparthie abzunehmen und nun auf ihre Weiſe nachzubilden ſtrebt; indeß konnte das nur nach Vollendung eines Hauptgedankens der Melodie geſchehen, und erſt mit Hülfe der durchgehenden Noten trat der Fall ein, daß auch die einfachſte Folge von Tönen einen dermaßen ausgezeichneten und merklich hervortretenden Charakter erhielt, daß ſie ſogleich bei dem Wiedervorkommen in einer anderen Stimme erkannt werden mußte. Es entſtanden förmlich ſelbſtſtändige Tongruppen oder ſogenannte Paſſagen, die ſich, ohne einen vollſtändigen Sinn zu haben, in den verſchiedenen Stimmen nachahmend wiederholen konnten. Noch öfter und bei noch weit einfacheren Tonfolgen bietet ſich die Gelegenheit zu ſolchen Satzformen nun aber dar, wenn wir die Melodien oder den Gang der verſchiedenen Stimmen auch mit Hülfsnoten auszuſchmücken ſuchen. Nehmen wir nur den höchſt einfachen Satz:



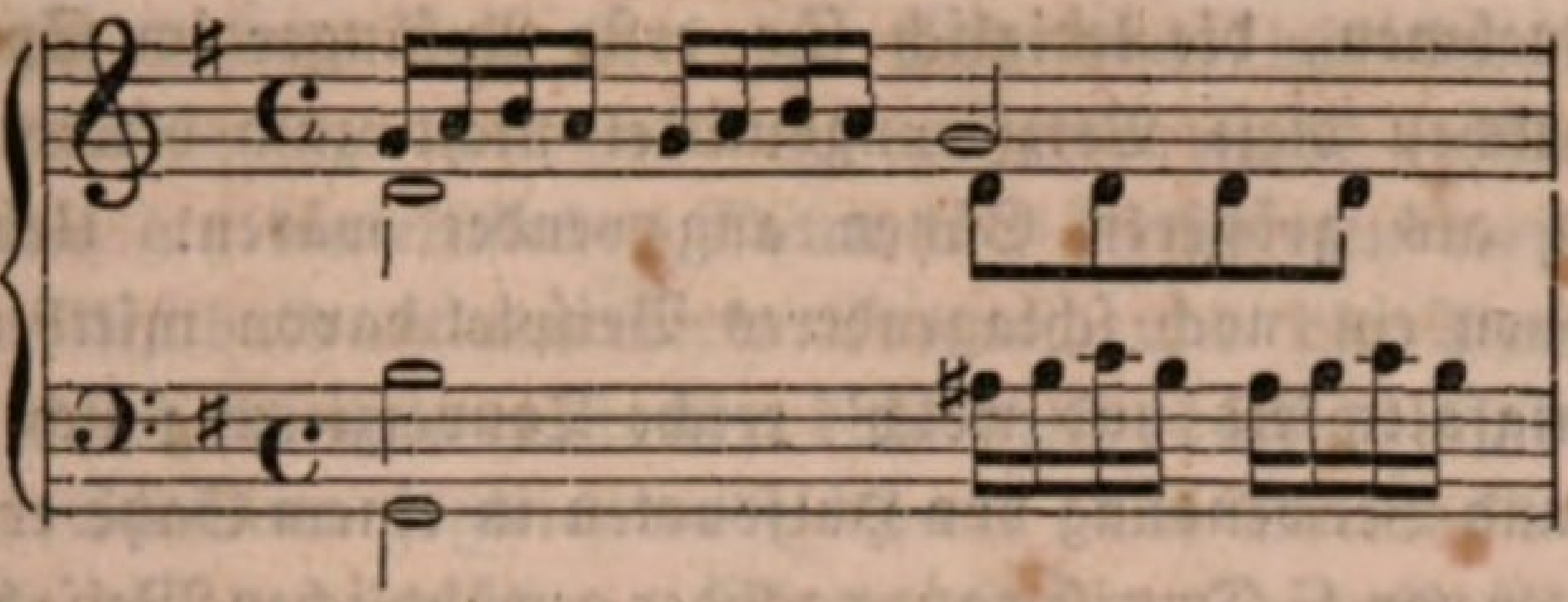
Mittelſt bloßer Verlegung des Hauptthema's aus dem Sopran in eine andere Stimme läßt ſich hier durchaus keine Nachahmung erzielen; auch die Einführung von blos durchgehenden Noten wird zu dem Zwecke Nichts wirken. Wir können die erſten vier Töne des Soprans wohl, die Terzenſchritte machen, mit Hülfe ſolcher durchgehenden Noten verzieren:



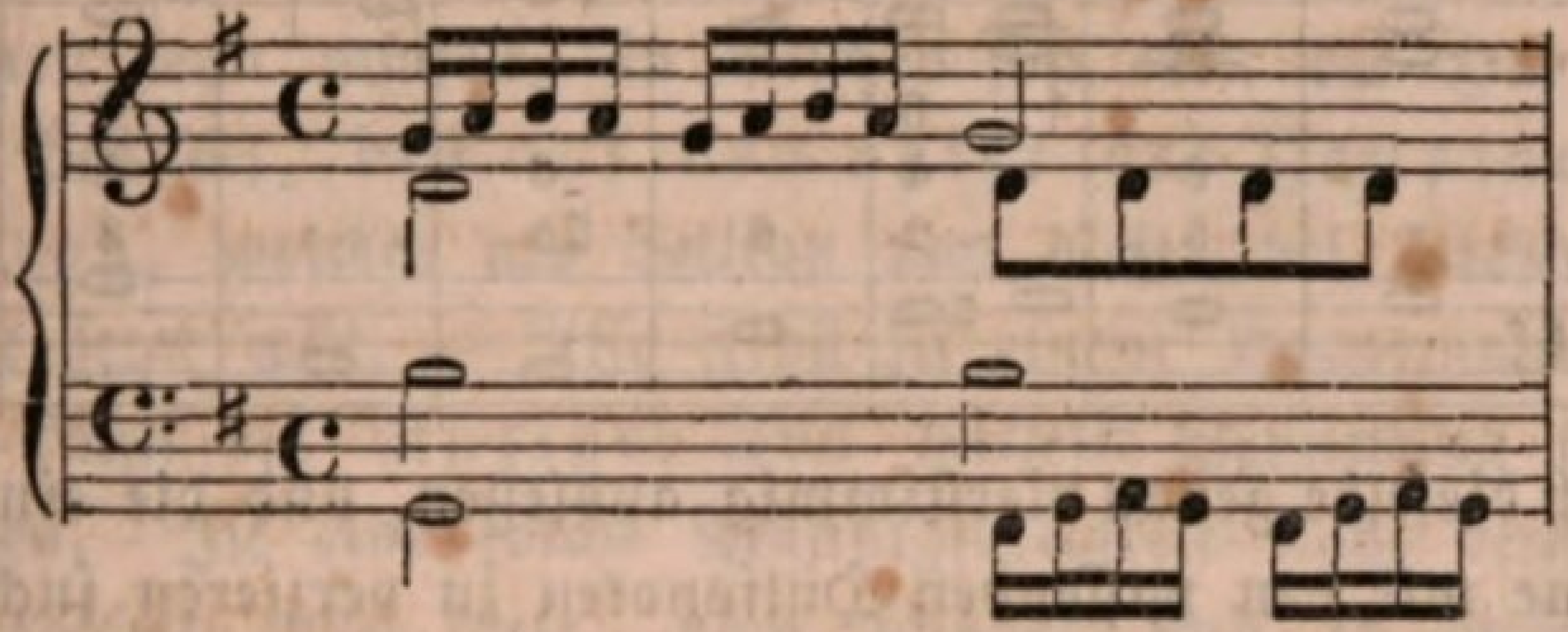
aber wie läßt ſich auf gleiche Weiſe die dadurch entſtehende Tonfigur auch in einer anderen Stimme anbringen oder auch nur nachahmen? ja wie vermögen wir überhaupt auch in den übrigen Stimmen durchgehende Noten anzubringen, da dieſe Stimmen ſämmtlich keinen Schritt von ihrem Platze weichen? — *Hülfsnoten* jedoch, die den Hauptton nach allen Seiten gleichſam umkreiſen, laſſen ſich in den Fällen anbringen, und durch ſie wird es denn auch möglich werden, eine Nachahmung jener Tonfigur in einer anderen Stimme zu geſtalten. Verſuchen wir es zunächſt mit dem *Alte*:



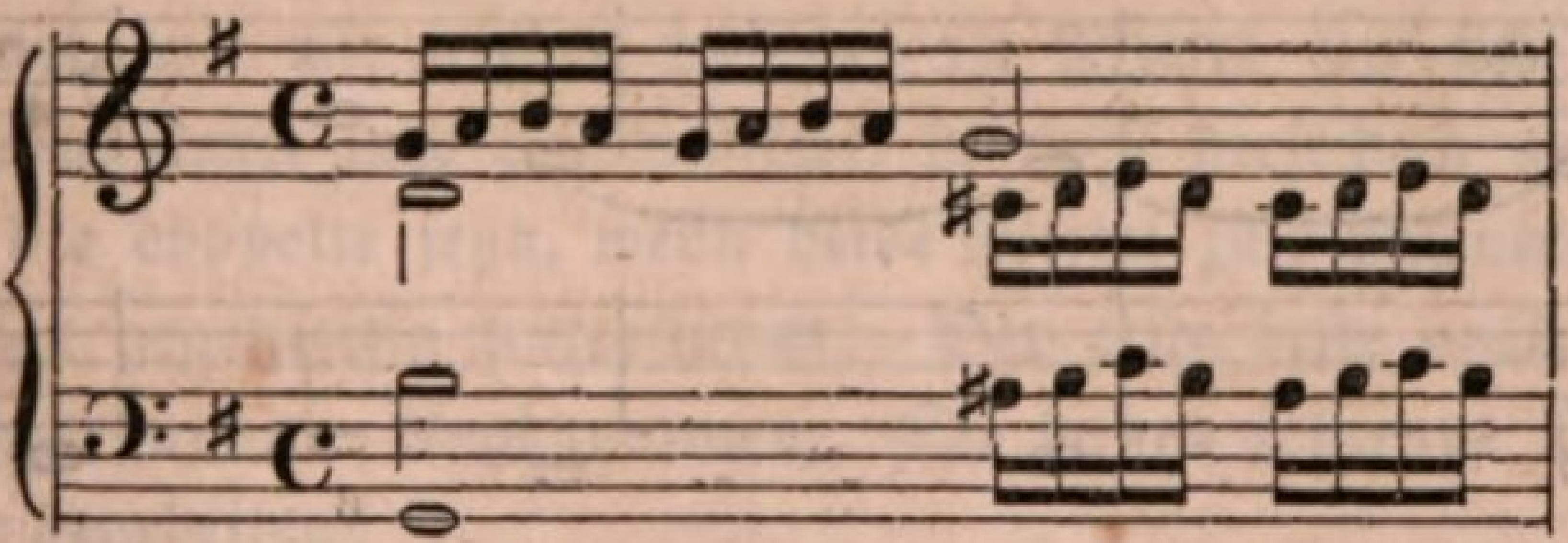
Die Hülfsnoten ſind hier im Alte accentuirte, weil ſie *vor* der Hauptnote erſcheinen. Nun auch im *Tenor*:



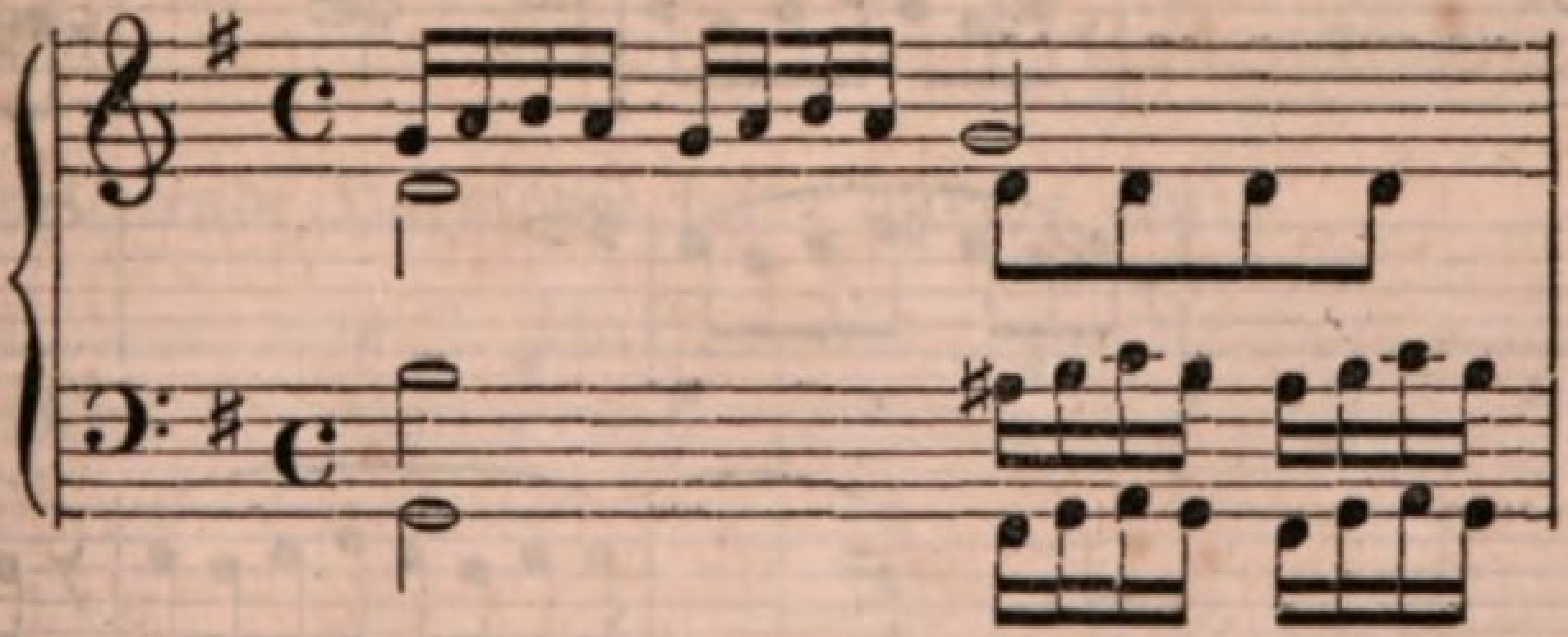
Selbſt der Baß wird mittelſt Hülfsnoten, die ſeinen Hauptton verzieren, jene Paſſage des Soprans nachahmen können:



Auch in zwei Stimmen zugleich, die in Terzen oder Sexten oder Decimen mit einander fortſchreiten, kann die Nachahmung geſchehen, z. B. wie hier im Alt und Tenor:

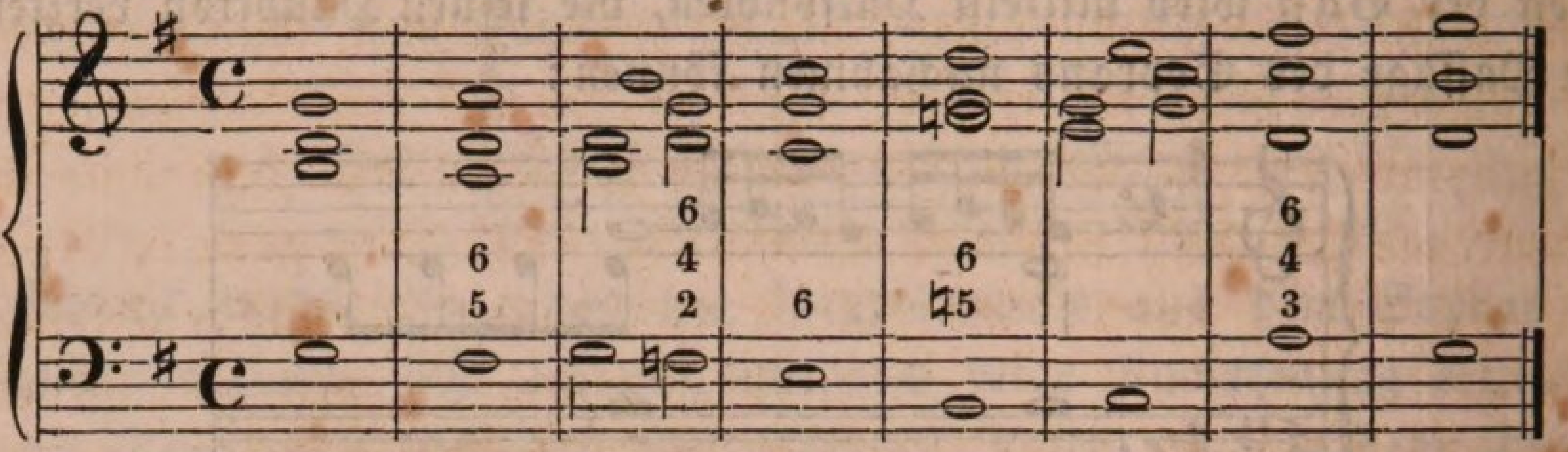


oder im Tenor und Baß, wie hier:

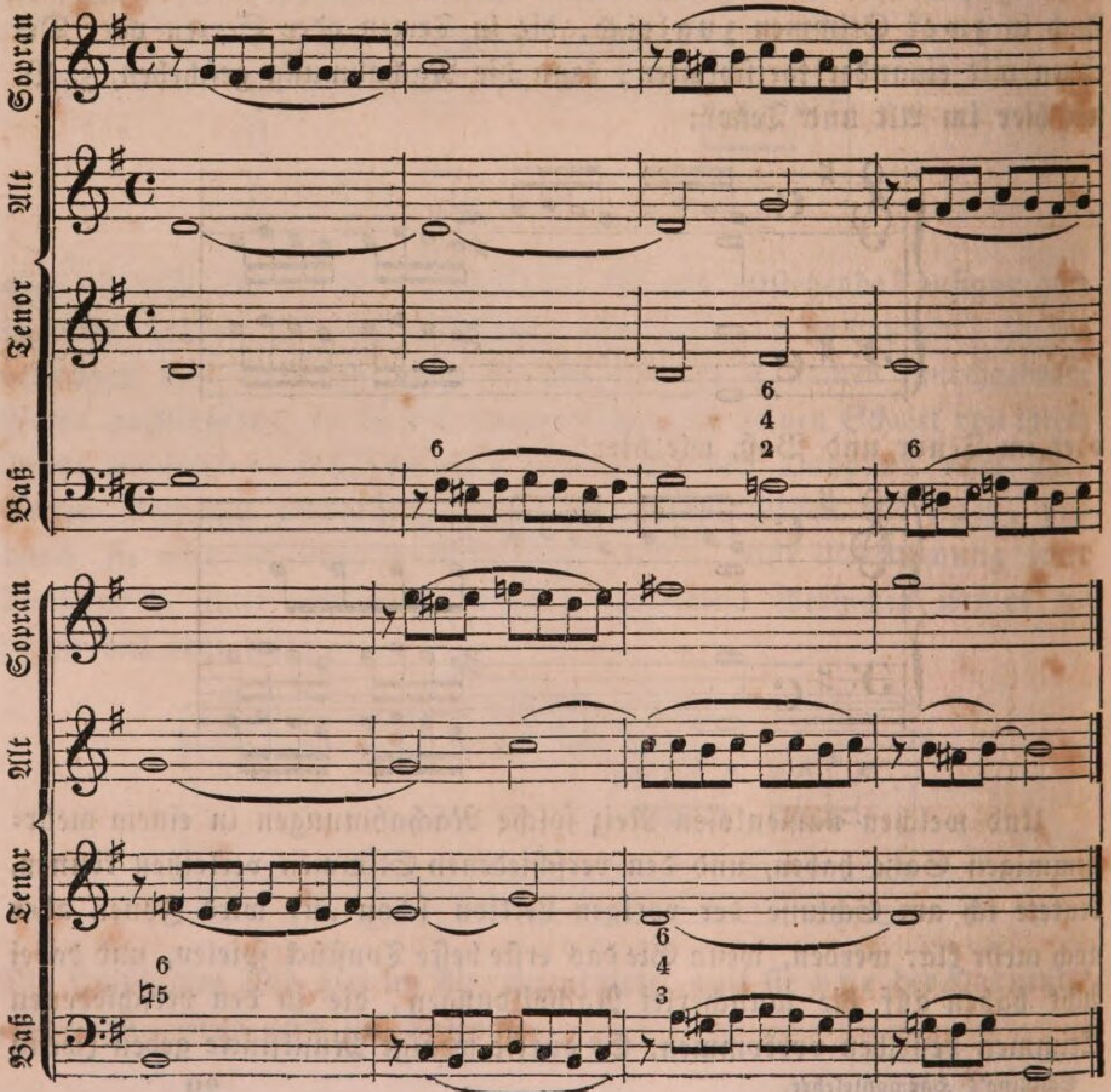


Und welchen namenloſen Reiz ſolche Nachahmungen in einem mehrſtimmigen Satze haben, und den verſchiedenen Stimmen verleihen können, deutete ich am Schluſſe der vorigen Lection ſchon an, wird Ihnen aber noch mehr klar werden, wenn Sie das erſte beſte Tonſtück ſpielen, und dabei Acht haben auf die mancherlei Nachbildungen, die in den verſchiedenen Stimmen deſſelben vorkommen. Es dürfte wenige Muſikſtücke geben (wenn

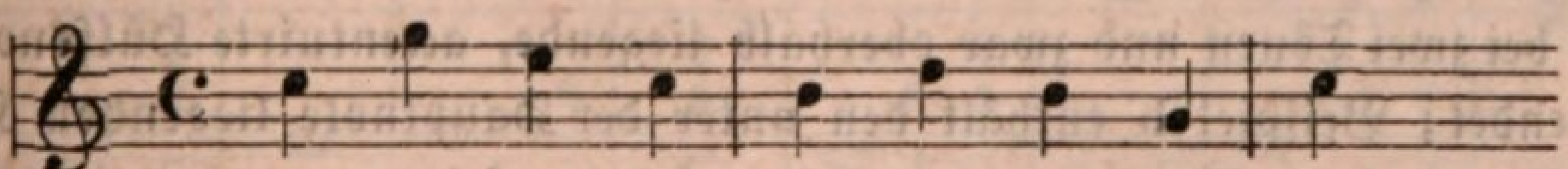
wir die ausnehmen, die lediglich für erſte Anfänger im Spiel beſtimmt ſind), in welchen dieſe Verzierungsmittel nicht zum öftern und ſowohl bei kleineren als größeren Sätzen angewendet wären. Uebrigens will auch ich Ihnen ein noch ſchlagenderes Beiſpiel davon mittheilen, welch' große Mannigfaltigkeit und welch' reiche Tonverzierung ſich allein durch Einführung und Verwendung von Hülfsnoten in einem Satze erreichen läßt. Folgende Leiter von G-Dur iſt ganz nach der gewöhnlichen Weiſe harmoniſirt:



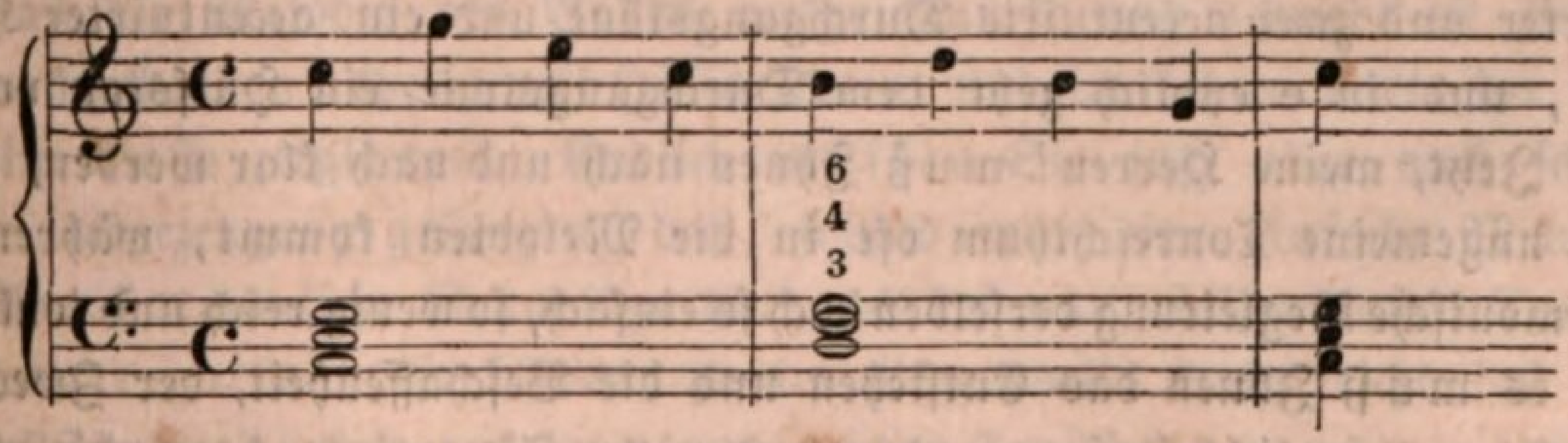
Nun will ich dieſelbe genau vierſtimmig ausſetzen, und die einfachen Töne einer Stimme mit den paſſenden Hülfsnoten zu verzieren ſuchen:



Wie ganz anders ſieht jetzt der Satz aus! wie bedeutend voller, reizender, lieblicher und reicher klingt er aber auch? — Und ich habe Nichts gethan, als die einfachen Noten mit Hülfsnoten verziert, die nun bald accentuirte, bald unaccentuirte wurden, und die Tonfigur, welche dadurch in einer Stimme entſtand, bald hier, bald dort, bald in einer, bald in zwei Stimmen zugleich nachgeahmt. Die Harmonie an und für ſich iſt genau dieſelbe geblieben. Sie erſehen aus dem Beiſpiele aber zugleich auch, daß die Hülfsnoten, wie die durchgehenden, ſtets der Harmonie angemeſſen oder (mit anderen Worten) aus der Leiter derjenigen Tonart genommen ſeyn müſſen, in welcher ſich eben die Harmonie ihres Haupttones befindet, bis auf den unter der Hauptnote liegenden Halbton, welcher als Leitton von dieſer bei ſolcher Verzierung ſtets gehört ſeyn will. — Alſo ſelbſt zu einem Hauptmotiv, zu einem Subjekt, kann ein einziger Ton mittelſt Verzierung durch Hülfsnoten werden. Iſt eine ſolche Mannigfaltigkeit nicht reich? — Allein noch viel reicher muß dieſe, noch ſchöner und in dieſer Schönheit unabſehbar vielfältig eine einfache Melodie natürlich ſich geſtalten, wenn wir ihre Töne nicht allein durch Hülfs-, ſondern auch mit durchgehenden Noten, mit beiden zugleich, zu verzieren und zu durchweben bemüht ſind, denn offenbart, wie wir geſehen haben, ein Mittel für ſich in der Beziehung ſchon viel Kraft und Wirkſamkeit, ſo muß dieſe doch wohl eine noch größere, ja die doppelte ſeyn, wenn beide Mittel zuſammentreten, und ſich gewiſſermaßen gegenſeitig unterſtützen. Der erſte beſte praktiſche Verſuch überzeugt uns davon. Angenommen, Sie haben folgende kurze einfache Melodie zu bearbeiten:

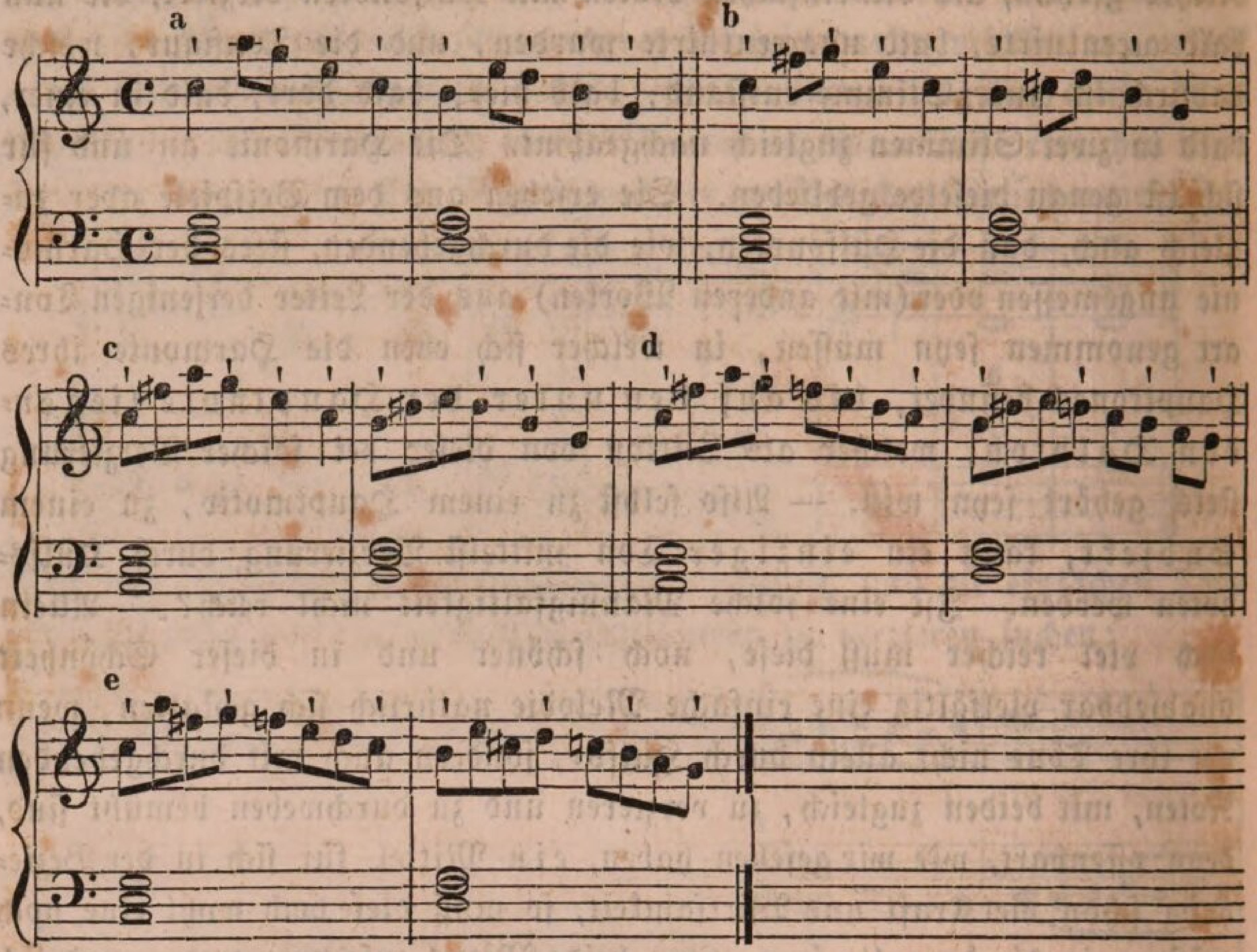


ſo iſt die begleitende Harmonie keine andere als:



Nun wollen Sie die Melodie aber auch mit Hülfs- und durchgehenden Noten verzieren und ausſchmücken, damit dieſelbe nicht mehr ſo einfach, ſo leer, ſteif und unbeweglich erſcheint, vielmehr lieblicher, fließender, reicher

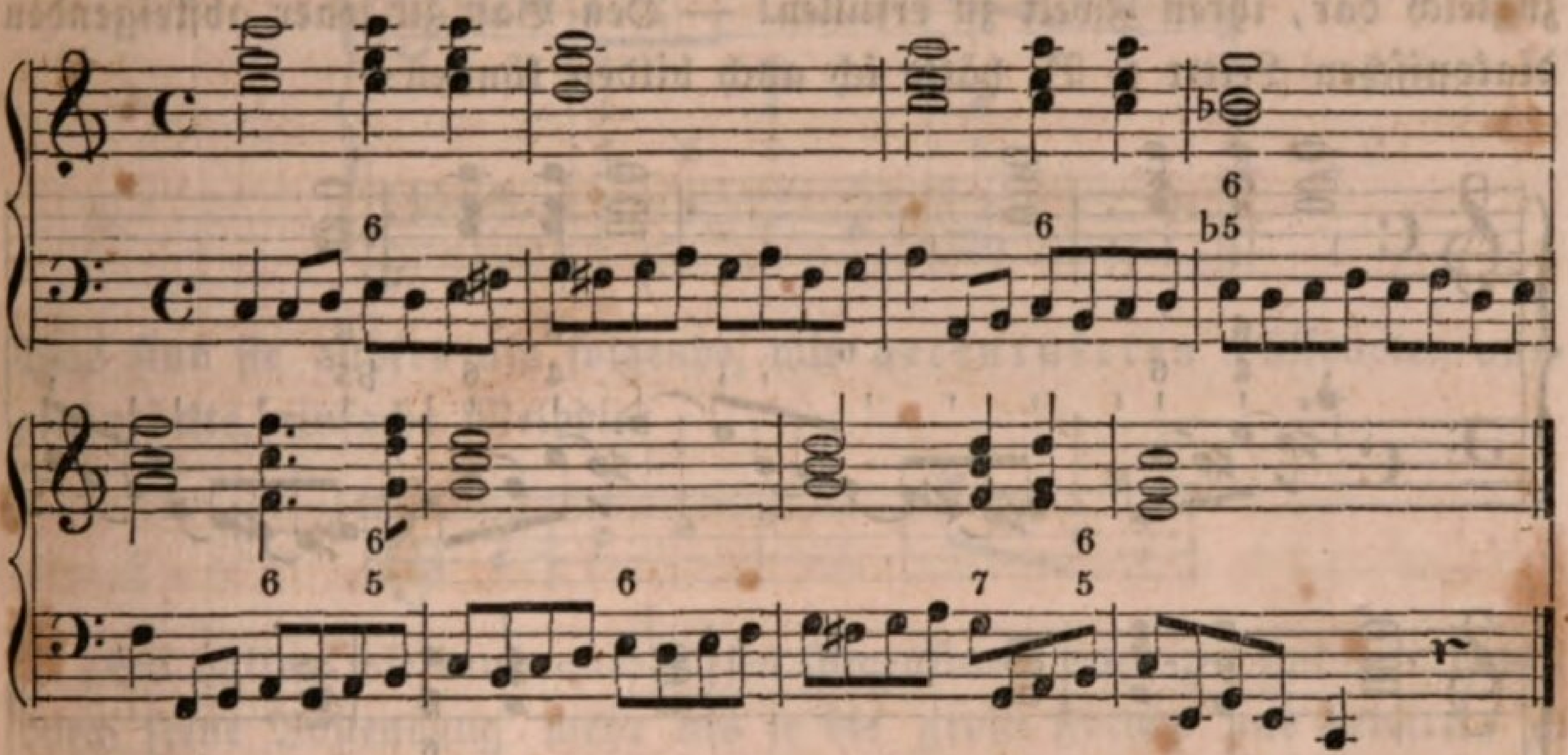
und reizender, glänzender klingt, ſo kann dies auf vielfache Weiſe geſchehen. Ich will nur fünf Arten angeben:



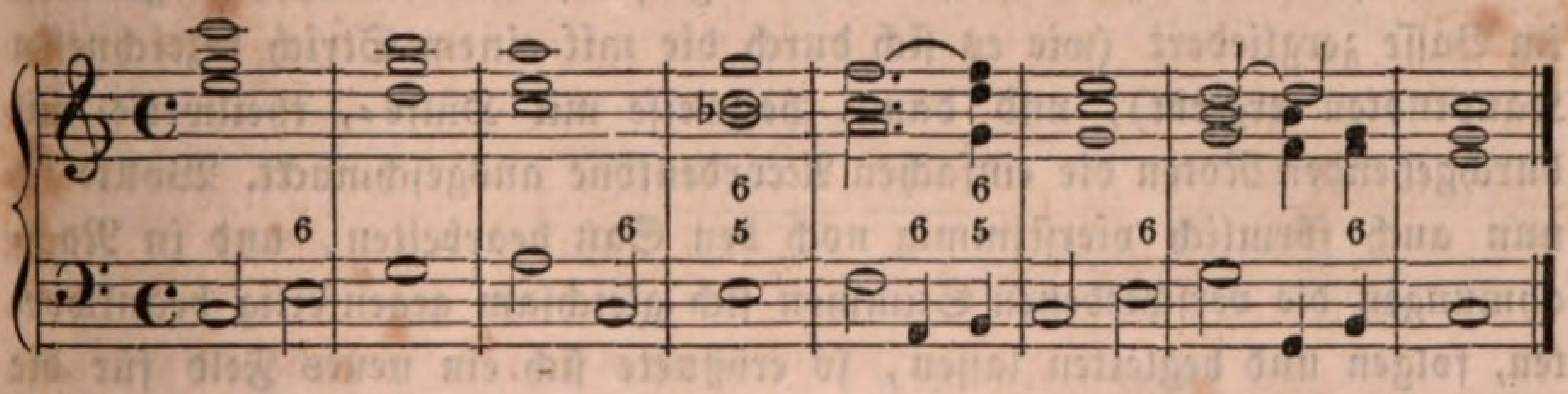
Ich habe die Hauptnoten, damit ſie im Vergleich zu den Hülfs- und durchgehenden Noten recht bemerklich hervortreten, aufs Neue mit kleinen Strichen darüber bezeichnet. Unter a ſind zur Verzierung der Melodie nur bei zwei Tönen nnd zwar oberhalb liegende, accentuirte Hülfsnoten angewendet; Beiſpiel b enthält den unter der Hauptnote liegenden Halbton als accentuirten Durchgangston; in c folgt auf den unaccentuirten Durchgangston auch ſogleich ein accentuirter Hülfston; in d ſind ein unaccentuirter und zwei accentuirte Durchgangstöne und ein accentuirter Hülfston, und in e endlich geht dem Durchgangstone ein Hülfston voraus.

Jetzt, meine Herren! muß Ihnen nach und nach klar werden, woher der ungemeine Tonreichthum oft in die Melodien kommt, während die harmoniſche Begleitung derſelben doch ſo einfach, ſo wenig reich und tonkräftig iſt; es muß Ihnen das Entſtehen und die Beſchaffenheit, der Zweck und die Eigenthümlichkeit ſo mancher und vieler Töne einleuchten, die oft und hundertfältig in den Compoſitionen vorkommen, ohne daß auch nur einer den begleitenden Accorden und Harmonien eigentlich angehört; es muß Ihnen ferner aber auch klar werden, wie alle Muſik, auch die tonreichſte,

nehmen wir von ihr hinweg, was blos Zierrath und wenn noch ſo mächtig wirkender, noch ſo ausdrucksvoller, dennoch bloßer Schmuck iſt, zuletzt Nichts übrig läßt, als die einfachſte Toncombination, wie wir ſie durch unſere bisherigen Unterſuchungen hinlänglich kennen gelernt haben. Folgender Satz z. B.

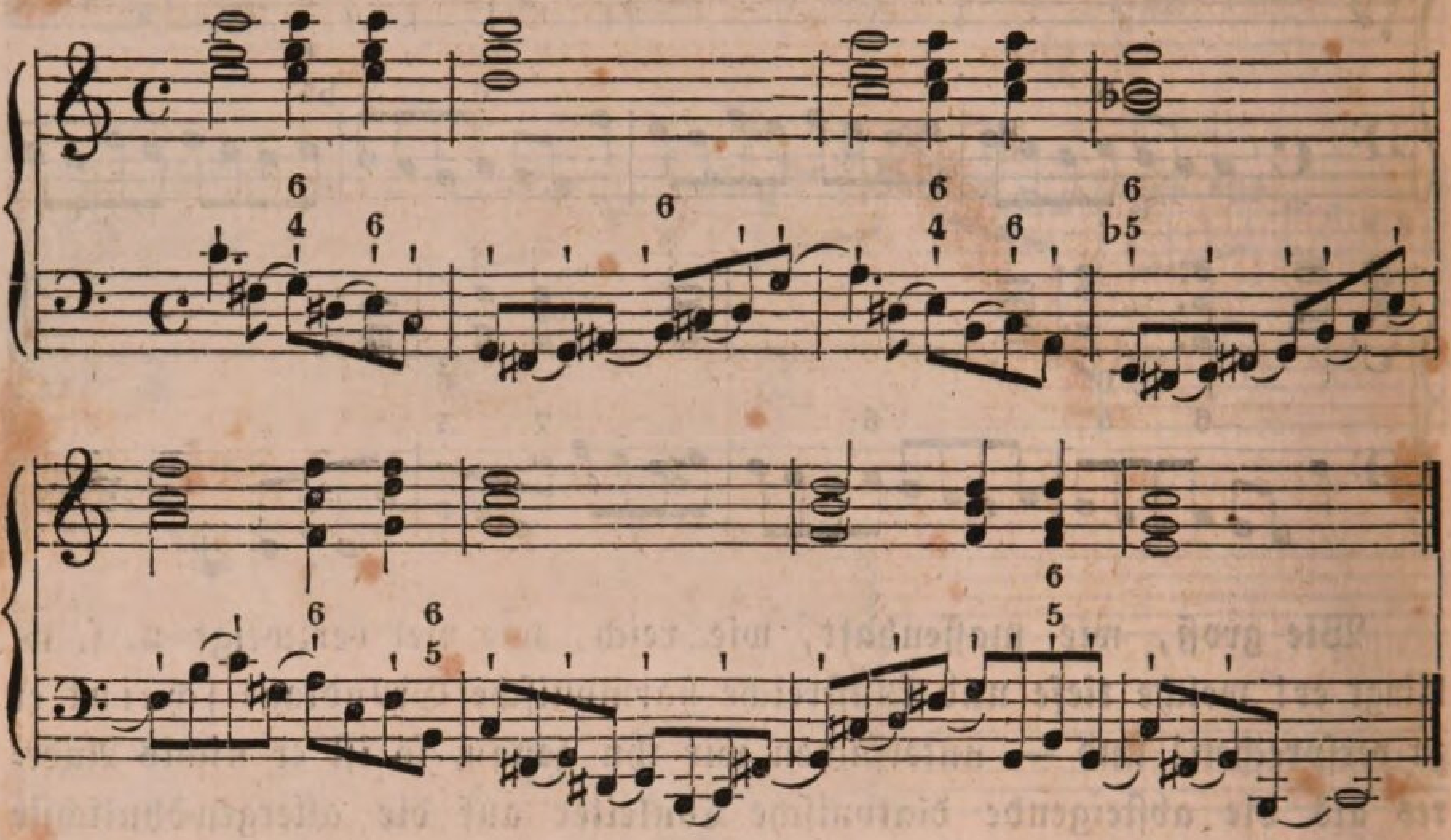


Wie groß, wie maſſenhaft, wie reich, wie viel verzweigt u. ſ. w. klingt er! welche tiefe und kunſtreiche harmoniſche Grundlage ſcheint er zu verſprechen! und — unterſuchen wir ihn genau, ſo iſt er nichts Anderes als die abſteigende diatoniſche Tonleiter auf die allergewöhnlichſte Weiſe harmoniſch ausgeführt:



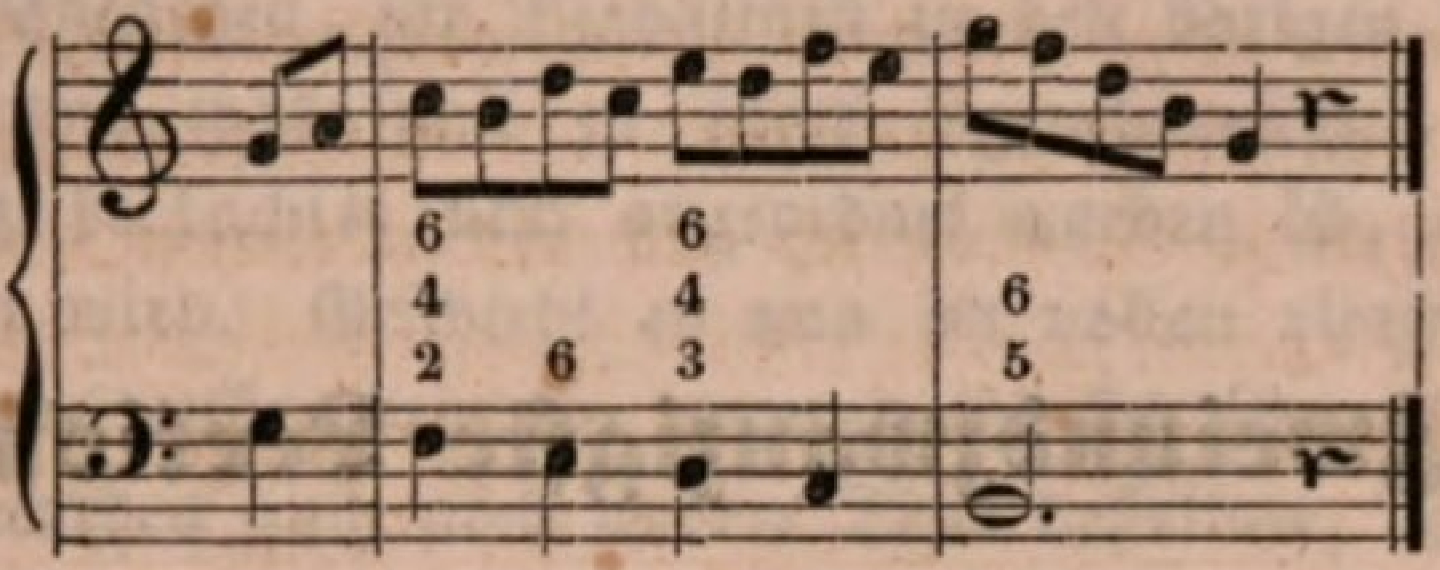
nur daß die Melodie des Baſſes ausgeſchmückt und verwebt iſt theils mit durchgehenden, theils mit Hülfs-Noten, und im letzten Takte der Accord im Baſſe zergliedert. Endlich müſſen Sie jetzt aber auch ſchon zu der Ueberzeugung gelangen, daß, ſobald man eine einfache Melodie und ihre harmoniſche Grundlage hat, es bei nur einigermaßen Talent im Grunde gar nicht ſo ſchwer, ja im Gegentheile kinderleicht faſt iſt, ein vollſtändiges, vielverzweigtes und reiches Tonſtück daraus zu machen. Daher bleibt der Grundſatz auch ewig wahr, daß leicht, einfach und dennoch ſchön und ausdrucksvoll zu componiren viel ſchwerer iſt und weit mehr Talent, Geſchmack und Erfindungsgabe erfordert, als ſchwer und

in reichen vielverzierten Tongruppen ein Tonſtück zu geſtalten. Was bedarf es Großes, eine einfache Melodie zu verzieren? — Hülfsnoten und durchgehende Töne; und ſind dieſe zu behandeln, mit der einfachen Melodie zu verweben, Ihnen ſo ſchwer geworden? — ich glaube nicht; und welch' mannigfaltige Art und Weiſe, welch' vielfache Wege bieten ſie zugleich dar, ihren Zweck zu erfüllen! — Den Baß zu jener abſteigenden diatoniſchen Leiter z. B. hätte ich auch bilden können:

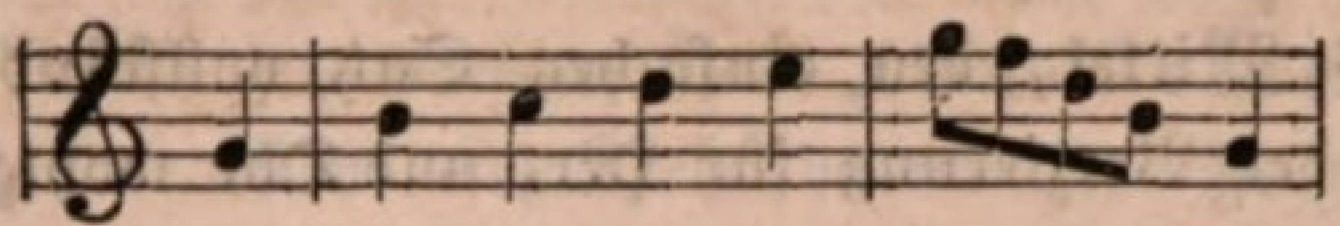


und ich hätte ebenfalls Nichts weiter gethan, als die Accorde zunächſt im Baſſe zergliedert (wie es ſich durch die mit einem Strich bezeichneten Hauptnoten ergiebt), und dann theilweiſe mit Hülfs=, theilweiſe mit durchgehenden Noten die einfachen Accordentöne ausgeſchmückt. Wollte ich nun auch förmlich vierſtimmig noch den Satz bearbeiten, und in Nachahmungen die verſchiedenen Stimmen ſich gleichſam gegenſeitig beantworten, folgen und begleiten laſſen, ſo eröffnete ſich ein neues Feld für die mannigfaltigſte, vielfachſte Art von Tonverbindung, ohne daß wir auch nur einen Schritt weit von unſerem bisherigen Syſteme abweichen, und etwas mehr thun, als was wir heute gelernt haben: die einfachen Melodien der verſchiedenen Stimmen, die ſich durch Bildung der Grundharmonie oder der urſprünglichſten Accorde eines Tonſatzes ergeben, mit durchgehenden und Hülfs=Noten ausſchmücken. Daß ſowohl Hülfs= als durchgehende Noten, obſchon ſie alsdann gar viel Aehnlichkeit mit wirklichen Diſſonanzen haben, nur noch härter klingen, weil ſie der Vorbereitung ermangeln (die Auflöſung iſt ebenfalls da), nicht blos in die ſchlechte, ſondern auch in die gute Taktzeit fallen, alſo accentuirt ſeyn und die

Hauptnote in die accentloſe Zeit verdrängen können und dürfen, vermag ich Ihnen am beſten aus einer Stelle von **Haydn**, der Ihnen doch gewiß als Autorität gilt, zu beweiſen. In deſſen „Schöpfung“ kommen unter anderen folgende Paar Takte vor:



Was ſind ſie anders als folgende, mit **accentuirten** Hülfsnoten ausgeſchmückte, einfache Melodie:



So hätten wir denn auch dieſen Gegenſtand beſeitigt, und wir haben durch ſeine Vollendung mehr als je die große Freude uns bereitet, zu ſehen, wie das Gebäude der muſikaliſchen Harmonie und Compoſition, welches wir auf ſo einfach natürliche Weiſe aufſtellen, nach und nach mmer ähnlicher wird den Palläſten, welche, von Meiſterhänden erbaut, ſchon daſtehen in der großen, uuendlich großen Welt der Töne.

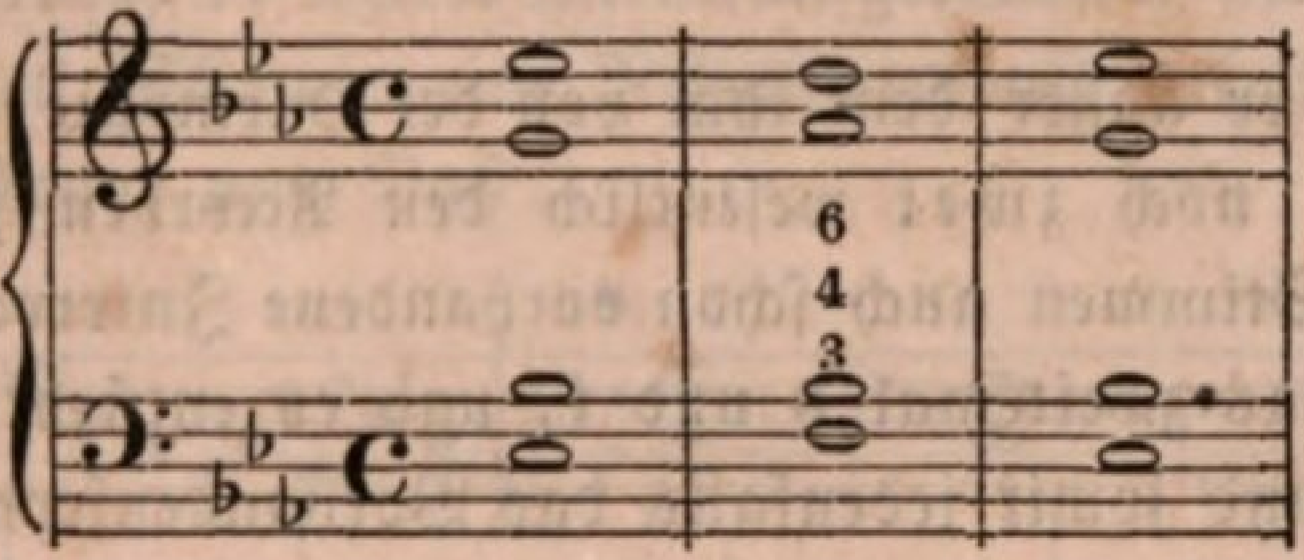
Zweiundzwanzigſte Lection.

Nebenharmonie.

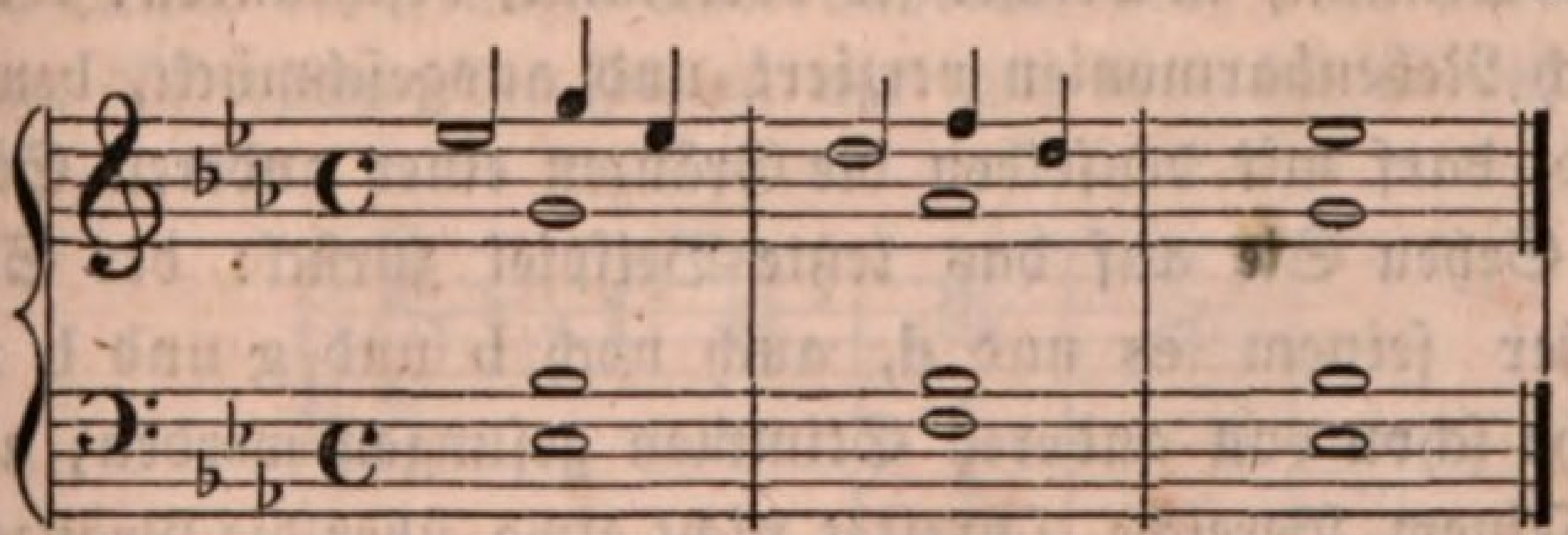
Ein ferneres Mittel, den einfachen Satz vollſtändiger, fließender, kräftiger und in der Verzierung für Herz und Ohr wohlgefälliger zu machen, iſt, außer den in den beiden letzten Lectionen betrachteten Nachahmungen der verſchiedenen Stimmen und durchgehenden und Hülfs-Noten, die Einführung einer ſogenannten Nebenharmonie in denſelben. Was iſt — werden Sie mich zunächſt fragen — eine Nebenharmonie? was darunter zu verſtehen? — und ich antworte zunächſt mit dem Namen der Sache ſelbſt: es iſt eine Harmonie neben der eigentlichen Harmonie, welche ſich außer dieſer, die zu ihrem Gegenſatze nun auch Hauptharmonie heißen könnte, noch im Satze vorfindet. Das iſt Ihnen nicht deutlich genug, und ich will daher ſofort eine umſtändlichere und genauere Erklärung vornehmen.

Als ich, gegen Schluß meines vergangenen Vortrags, Ihnen darzuthun mich bemühte, welche große Mannigfaltigkeit ſich auch in der Verzierung einer einfachen Melodie durch Hülfs- und durchgehende Noten erreichen läßt, wählte ich zum Beiſpiele unter anderen die abgehende diatoniſche Tonleiter, und ſchmückte deren Baß auf zwei ganz verſchiedene Weiſen mit ſolchen durchgehenden und Hülfs-Noten aus, wodurch jedesmal auch ein anderer und zwar ganz verſchiedener Effect des Satzes hervorgebracht wurde, obſchon die Harmonie an und für ſich immer dieſelbe blieb. Der zweite verzierte Baß war, wie ich auch ſogleich bei ſeiner Bildung bemerkte, dadurch entſtanden, daß ich die in den Oberſtimmen liegenden Accorde auch in dem Baſſe noch einmal, natürlich aber zergliedert, in zeitweiſer Folge ihrer Intervalle (denn eine Stimme kann nicht wohl 3—4 Töne auf einmal angeben) ertönen ließ, und die dadurch entſtehenden Intervallenſchritte des Baſſes dann mit durchgehenden und

Hülfs=Noten ausfüllte und kleiner, daher wohlgefälliger machte. Hieraus ſchon konnten Sie erſehen, wie es Ihnen denn überhaupt auch von früher her ſchon längſt bekannt iſt, daß recht wohl Intervalle eines Accordes gleichzeitig in mehreren verſchiedenen Stimmen erſcheinen dürfen, wenn ſonſt nur ihr Entſtehen, ihr Verhältniß zu den übrigen Stimmen, ihre Fortſchreitung und was ſonſt zu ihrer eigenthümlichen Beſchaffenheit gehört, gehörig beobachtet und angeordnet worden iſt, oder beobachtet und angeordnet wird. Geſchieht es nun im vollen vierſtimmigen Satze, daß eine Stimme außer dem ihr an und für ſich ſchon zugehörigen Intervalle des Accordes auch noch andere Töne deſſelben, welche zwar von einer oder mehreren anderen Stimmen bereits vorgetragen, indeß auch in ihrem eigenthümlichen Bereiche noch zu effectuiren möglich ſind, — ich ſage: geſchieht es nun, daß eine Stimme auch noch andere Intervalle außer dem ihr bereits zugehörigen Tone, alſo *neben* dieſem, vorträgt oder hören läßt, ſo entſteht eine Nebenharmonie. Folgende Accorde

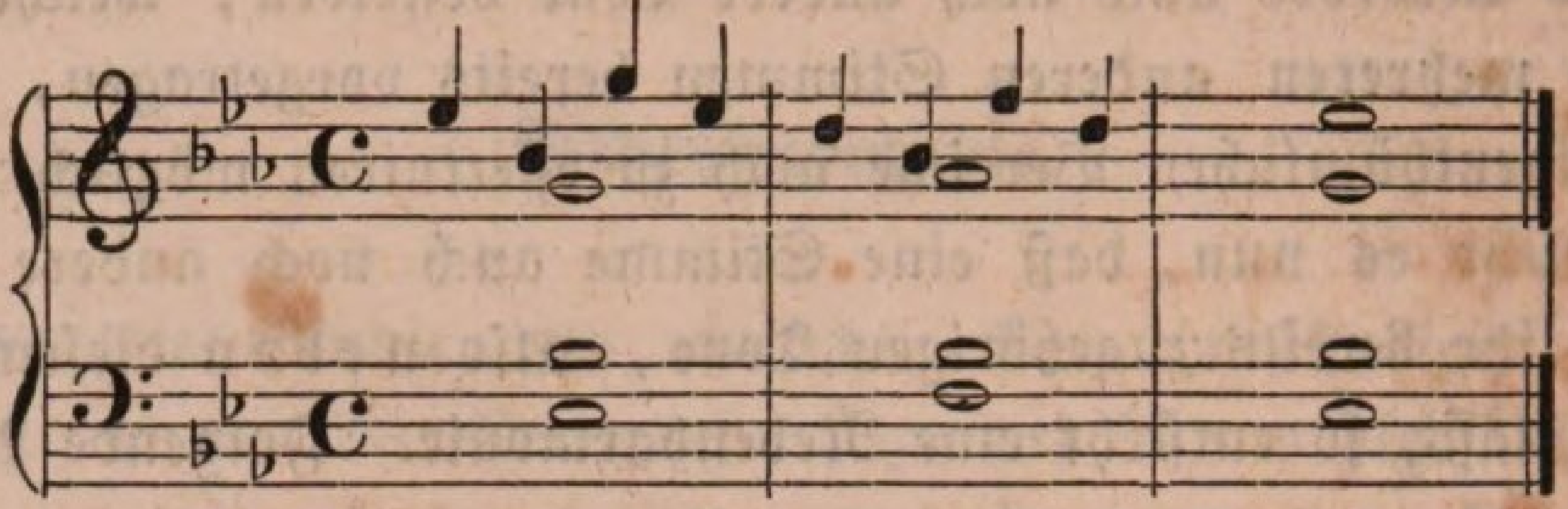


ſind genau vierſtimmig, und keine Stimme trägt ein Intervall des Accordes vor, das ihr nicht urſprünglich zugehörte oder das zugleich auch in einer anderen Stimme als dieſer nothwendig und eigenthümlich angehörend erſchiene. Die Octav im Dreiklange kann nicht dahin gerechnet werden, denn dieſe gehört weſentlich zum Dreiklange, da ohne ſolche dieſer gar nicht vierſtimmig ſeyn könnte. Nun ſoll aber der Satz folgender ſeyn:



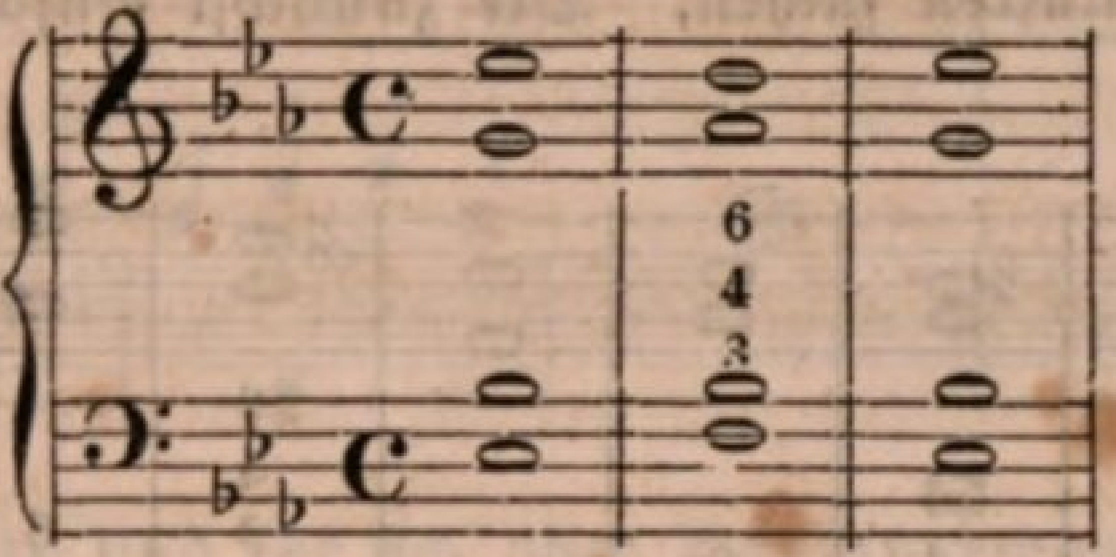
Die Accorde ſind vollkommen dieſelben, und auch die *Zahl* der Stimmen iſt weder vergrößert noch vermindert; indeß dadurch, daß der Sopran außer ſeinem es im erſten Accorde auch noch g ſingt, welcher Ton ein weſentliches Intervall des Accordes iſt und ſchon um eine Octave tiefer im Alte vorkommt, und dann von g wieder zu ſeinem eigenthümlichen

es übergeht, ebenſo im zweiten Takte neben ſeinem d auch noch das im Baſſe ſchon enthaltene f um zwei Octaven weiter hinauf hören läßt, entſteht wenigſtens der *Schein einer weiteren fünften Stimme*, und das, meine Herren! dieſer Schein einer weiteren Stimme, daß eine Stimme außer ihrem Tone auch noch andere zum Accorde weſentlich gehörende Intervalle *in ihrem Bereiche* berührt, führt zu dem Begriffe von Nebenharmonie, denn *dieſe nebenher von der Stimme noch angeſchlagenen Töne ſind eben die Nebenharmonien*. Wir können den Sopran bei jenen Accorden auch ſingen laſſen:

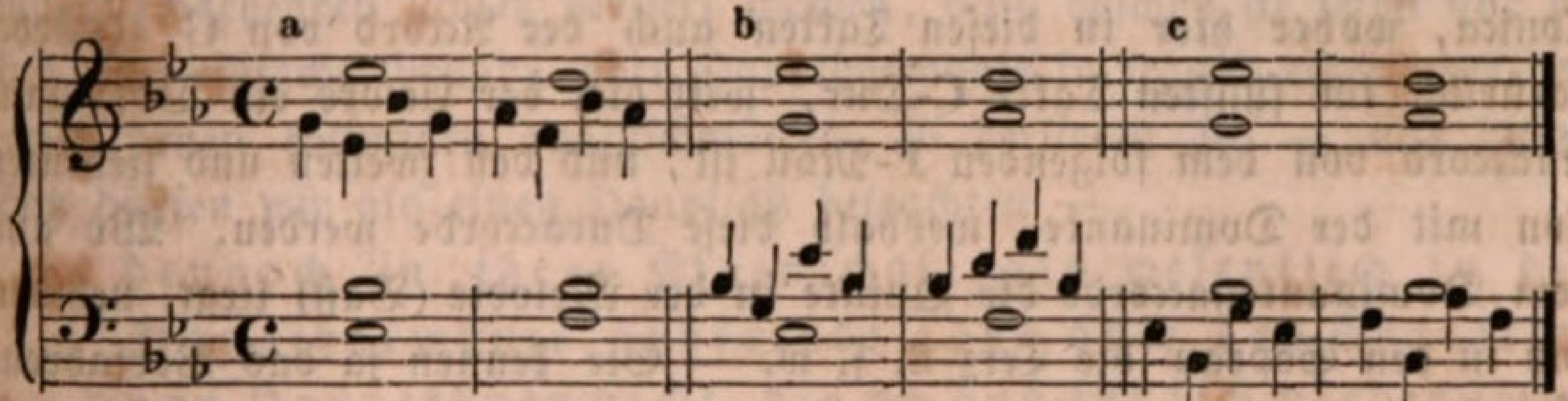


alsdann berührt er außer dem ihm von der Harmonie eigenthümlich zugehörenden Tone noch *zwei* weſentlich den Accorden zukommende und in den anderen Stimmen auch ſchon vorhandene Intervalle, das erſtemal b und g, und das zweitemal b und f, und es entſteht der Schein einer *ſechs*ſtimmigen und ſomit jedenfalls das Vorhandenſeyn einer Nebenharmonie. Eine ſolche Nebenharmonie nun kann, wie die Hülfs- und durchgehenden Noten, in *jeder* Stimme, gleichviel in welcher, vorkommen und zu deren Verzierung benutzt werden. Im Grunde iſt ſie nichts Anderes als eine Art Zergliederung des Accordes, welche von einer oder auch mehreren Stimmen zugleich vorgenommen wird; allein dieſe Zergliederung muß ſich doch auch, wie ich ſchon vorhin andeutete, auf den Bereich der Stimme, in welcher ſie vorkommt, beſchränken: keine Stimme, welche durch Nebenharmonien verziert und ausgeſchmückt, beweglicher gemacht wird, darf mit denſelben die Gränzen einer anderen Stimme überſchreiten. Sehen Sie auf das letzte Beiſpiel zurück: der Sopran ſingt zwar, außer ſeinem es und d, auch noch b und g und b und f, alſo Töne, welche ſchon von anderen Stimmen geſungen werden, aber er ſingt ſie nur in ſeinem Bereiche, ſchreitet nicht etwa über die Gränzen des Altes hinab, und das b und g und b und f der übrigen Stimmen, iſt ein anderes, hier ein tiefer gelegenes. Wäre dieſe Klangverſchiedenheit der Intervalle nicht, ſo hörte ja eigentlich auch der Begriff und die Exiſtenz einer wirklichen Nebenharmonie auf. Daher kommt es, daß hauptſächlich nur dann, wenn ein Accord in *weiter* Harmonie geſchrieben iſt, die Möglichkeit

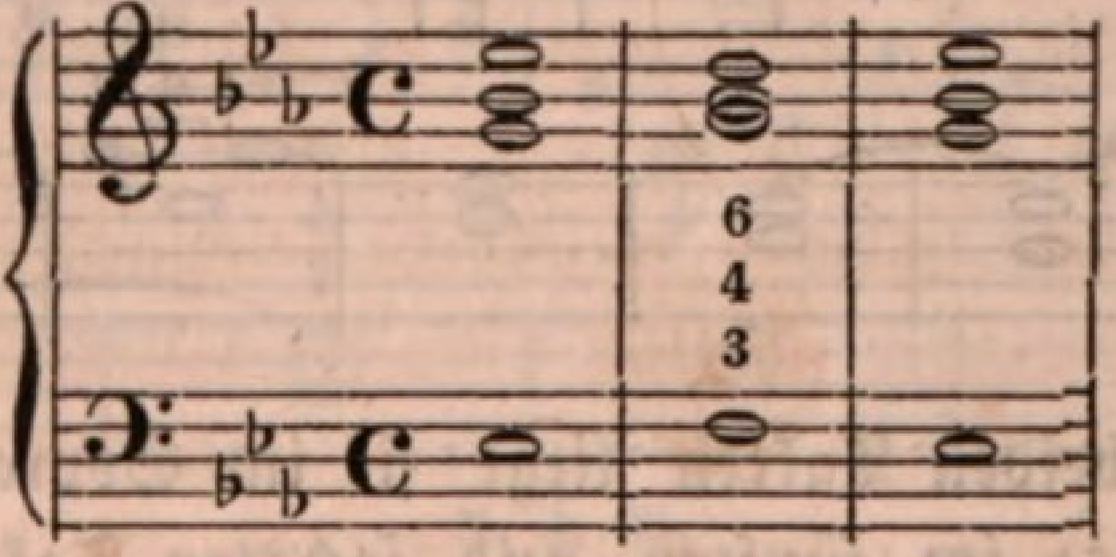
eintritt, bei irgend einer Stimme deſſelben Nebenharmonien anzubringen, denn die enge Harmonie läßt ſelten ſo viel Zwiſchenraum unter den verſchiedenen Stimmen, daß dieſe, ohne die Gränzen einer anderen Stimme zu überſchreiten, auch noch andere zum Accorde urſprünglich gehörende Intervalle anzuſchlagen vermögen. Das iſt Ihnen ja auch aus unſerer vierzehnten Lection her, wo wir insbeſondere von dem Unterſchiede und dem Weſen einer engen und weiten Harmonie ſprachen, hinlänglich bekannt. Doch will ich auch den Satz praktiſch beweiſen. Jene Accorde,



ſo wie ſie hier ſtehen, in weiter Harmonie gebraucht, ſind wir im Stande, in jeder beliebigen Stimme eine Nebenharmonie einzuführen, wie hier z. B. im Alte, Tenor und Baß:



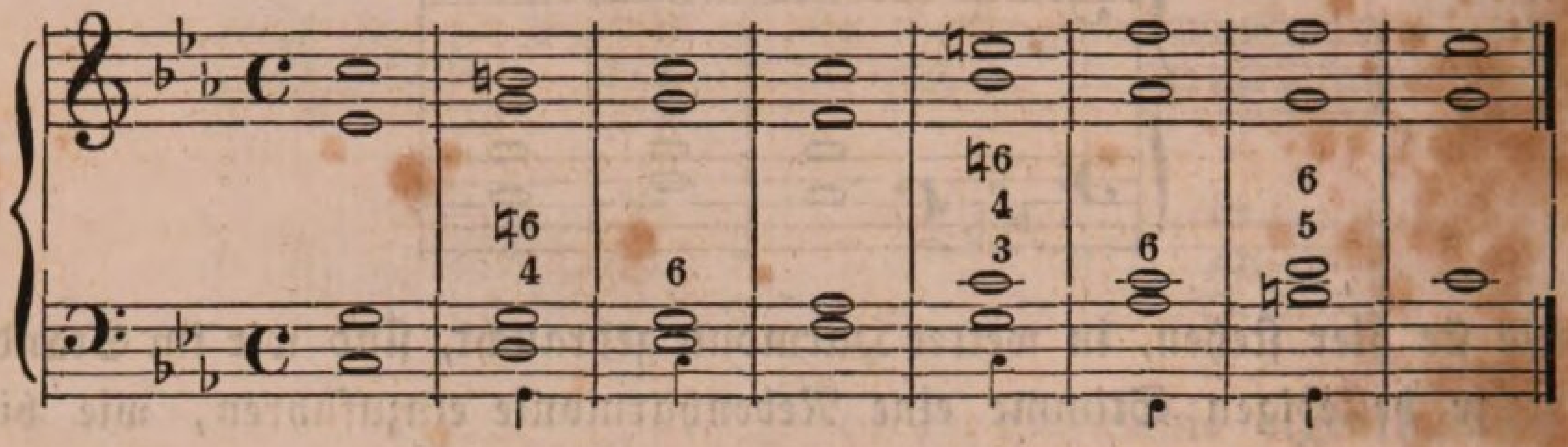
Unter a wird die Nebenharmonie vom Alt, unter b vom Tenor, und unter c vom Baſſe geführt, und keine Stimme berührt und noch weniger überſchreitet damit die Gränzen einer anderen, über oder unter ihr liegenden Stimme. Schreiben oder ſpielen wir nun aber die Accorde in enger Harmonie,



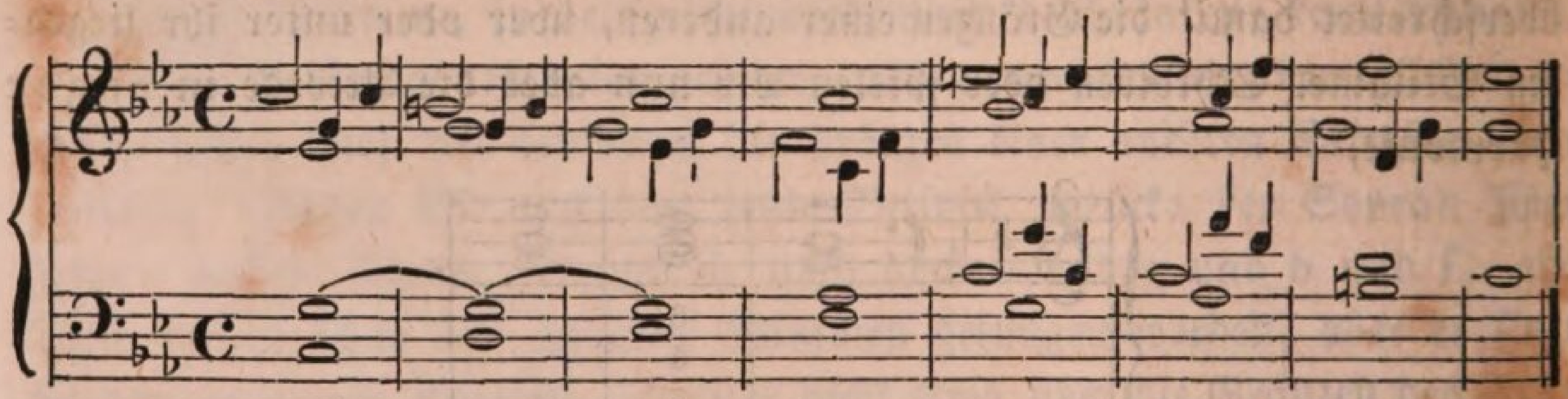
ſo iſt kaum im Sopran, Tenor und Baſſe möglich, eine Nebenharmonie anzubringen, im Alte gar nicht, denn zwiſchen dieſem und dem Soprane wie dem Tenore iſt kein Ton mehr enthalten, der dem Accorde weſentlich

angehört, und der von ihm, außer dem jetzt bereits inne habenden Intervalle, noch als Nebenharmonie vorgetragen werden könnte, ohne damit die Gränzen der einen oder anderen über oder unter ihm liegenden Stimme zu berühren oder zu überſchreiten.

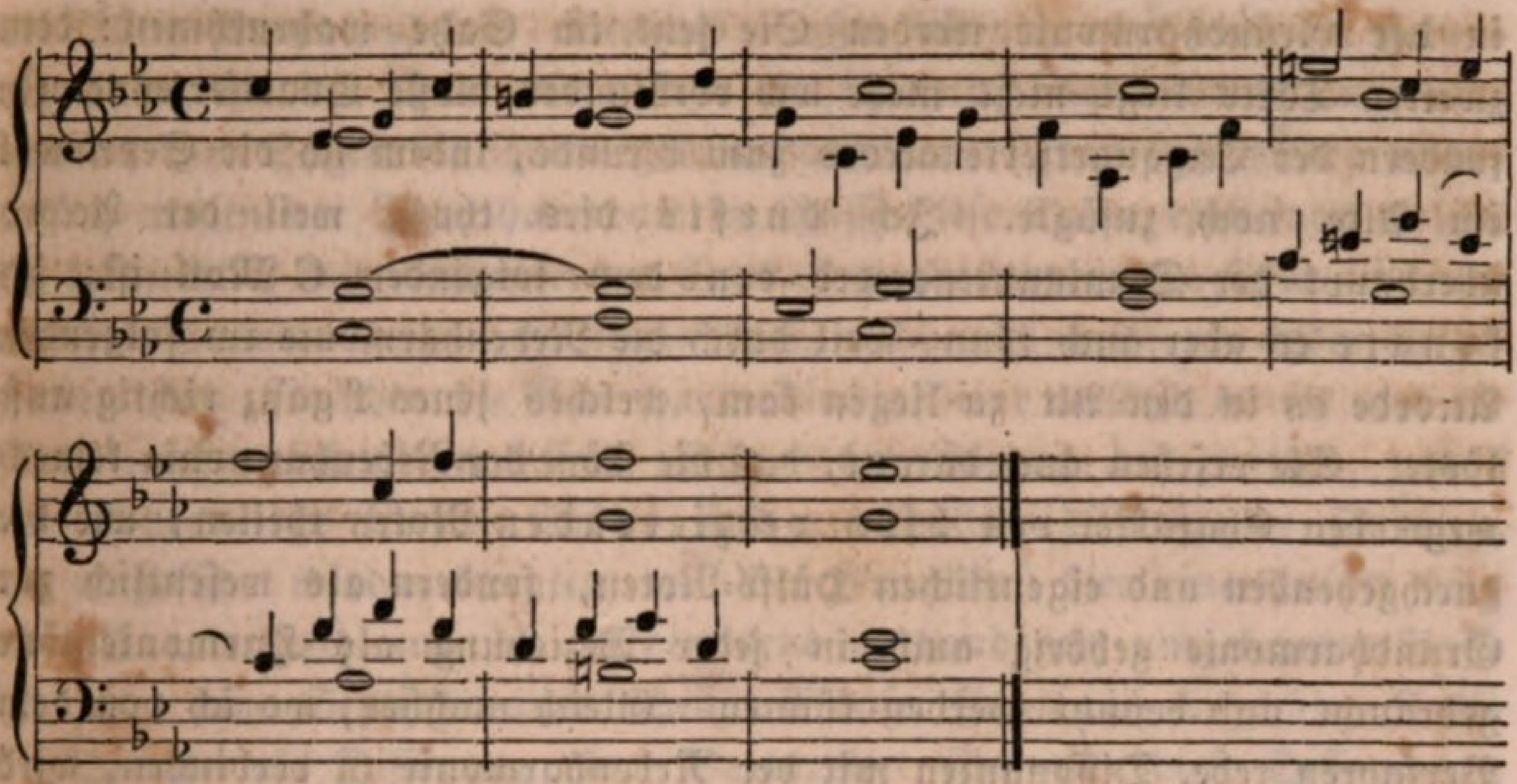
Wir wollen jetzt, weil es zugleich eine höchſt zweckmäßige Repetition früher gelernter Dinge gewährt, wieder die diatoniſche Tonleiter harmoniſiren, ſolche aber in einer Molltonart ſetzen und ſie als Hauptmelodie in den Baß legen, dann die verſchiedenen Stimmen derſelben mit Nebenharmonien auszuſchmücken ſuchen. Die zunächſt einfach harmoniſirte Leiter wird ſeyn:



denn den erſten, dritten, fünften und achten Ton begleiten wir mit der Tonica, woher hier in dieſen Takten auch der Accord von C entſteht, natürlich im fünften Takte C-Dur, weil hier der Accord ein Dominantenaccord von dem folgenden F-Moll iſt, und den zweiten und ſiebenten Ton mit der Dominante, weshalb dieſe Duraccorde werden. Wo aus dem Dominantenaccorde die Quinte in der Melodie (Baß) liegt, nehmen wir in den Sopran die Terz u. ſ. w. — Sie kennen ja das Verfahren, eine Baßmelodie in Harmonie zu bringen. Um bequemer Weiſe Nebenharmonien anbringen zu können, habe ich die Accorde ſo viel als möglich in weiter Harmonie geſchrieben. Nun die Nebenharmonien ſelbſt:



In den erſten beiden Takten liegt ſie im Sopran; im dritten und vierten Takte im Alt; im fünften und ſechsten Takte im Sopran und Tenor zugleich, und im ſiebenten Takte wieder im Alt. Durchweg erſcheint ſie hier ſo einfach als nur möglich; wir können ſie aber auch reicher geſtalten, als:

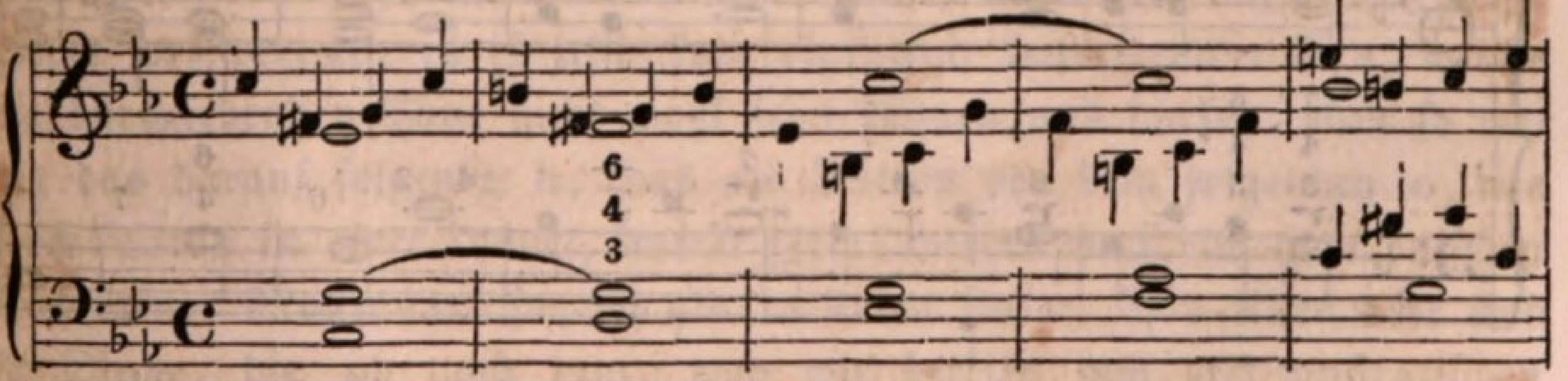


Die Harmonie an und für ſich oder Hauptharmonie iſt immer dieſelbe nur hat die Nebenharmonie noch einen Ton mehr aus einer anderen Stimme erhalten.

Jetzt können die Töne der Nebenharmonie auch wieder mit Hülfs- und durchgehenden Noten verziert werden, denn obſchon ſie ſelbſt nur da ſind, die einfache Grund- oder Hauptharmonie in irgend einer oder den verſchiedenen Stimmen auszuſchmücken, ſo verlieren ſie — und dieſen Satz dürfen wir als einen Hauptſatz betrachten —

dennoch in ihrer Eigenſchaft als weſentlich zu der Hauptharmonie gehörende Töne auch den Charakter von Haupttönen nicht, die an und für ſich wieder einer beſonderen Verzierung fähig ſind.

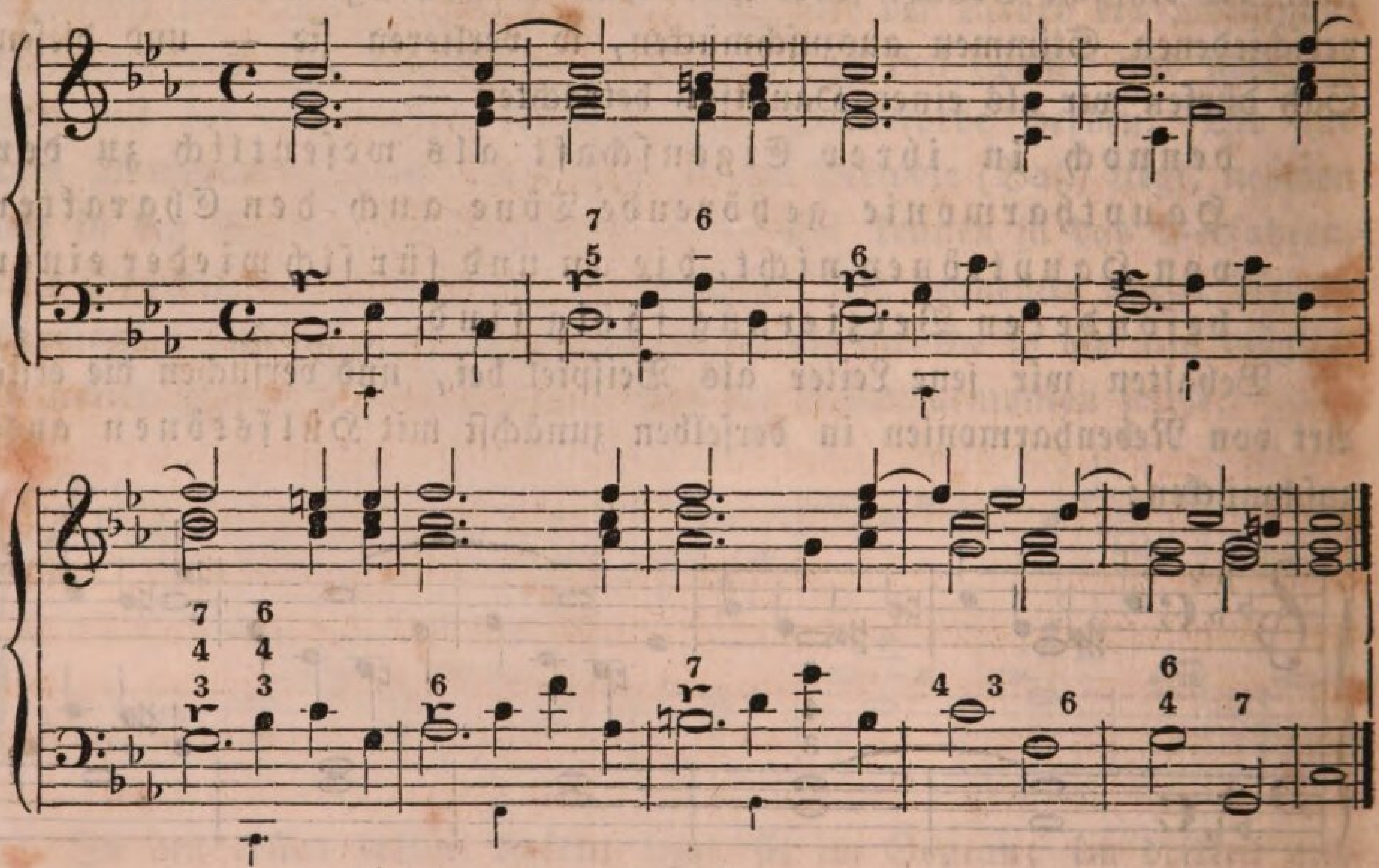
Behalten wir jene Leiter als Beiſpiel bei, und verſuchen die erſte Art von Nebenharmonien in derſelben zunächſt mit Hülfstönen auszuſchmücken:



u. ſ. w.

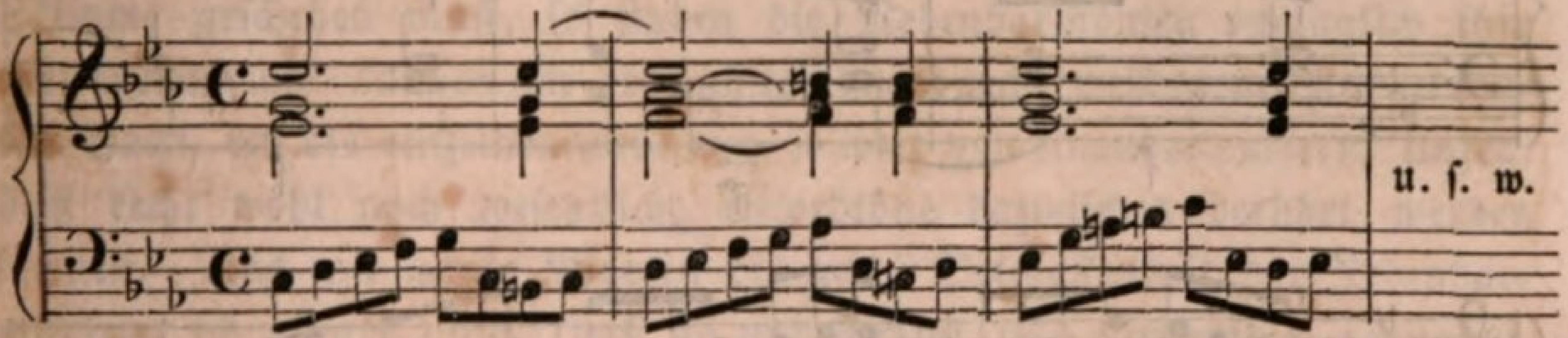
Ueber die Beſchaffenheit der Hülfsnoten für ſich brauche ich mich wohl nicht beſonders mehr auszulaſſen; dieſelbe iſt Ihnen aus voriger Lection hinlänglich bekannt. Aber eine kleine Abweichung oder Aenderung

in der Grundharmonie werden Sie jetzt im Satze wahrnehmen: dem zweiten Takte liegt nicht mehr wie vorhin der bloße Quartſextenaccord, ſondern der Terzquartſextenaccord zum Grunde, indem ich die Septime f im Alte noch zufügte. Ich *durfte* dies thun, weil der Accord überhaupt der Dominantenaccord von dem folgenden C-Moll iſt; ich *konnte* es aber auch thun, weil durch die Nebenharmonie im folgenden Accorde es in den Alt zu liegen kam, welches jenes f ganz richtig auflöſte. Sie erſehen auch daraus, daß die Töne der Nebenharmonie keineswegs den Charakter von *blos verzierenden* Noten theilen, wie die durchgehenden und eigentlichen Hülfs-Noten, ſondern als weſentlich zur Grundharmonie gehörig auch in jeder Beziehung als Harmonietöne gebraucht und benutzt werden können. Gleich nachher, wo ich von dem Verfahren rede, Diſſonanzen mit der Nebenharmonie zu verbinden, wird ſich Ihnen dieſes noch klarer und deutlicher herausſtellen. Für jetzt ſteht mir erſt die Aufgabe bevor, Ihnen auch ein Beiſpiel von Verbindung der *durchgehenden* Noten mit der Nebenharmonie mitzutheilen. Wir wollen zu dem Zwecke einmal, da wir jene Leiter als Beiſpiel beibehalten, die Nebenharmonie durchweg in *eine* Stimme und zwar in den Baß legen:



Der Grundbaß, den ich abermals mit kleinen Noten unter der Baßlinie angedeutet habe, zeigt ſchon an, daß die Harmonie fortwährend dieſelbe iſt; nur im zweiten und ſiebenten Takte fügte ich zur Abwechſelung, und da der Satz in einer Molltonart ſteht, dem Dominantenaccorde

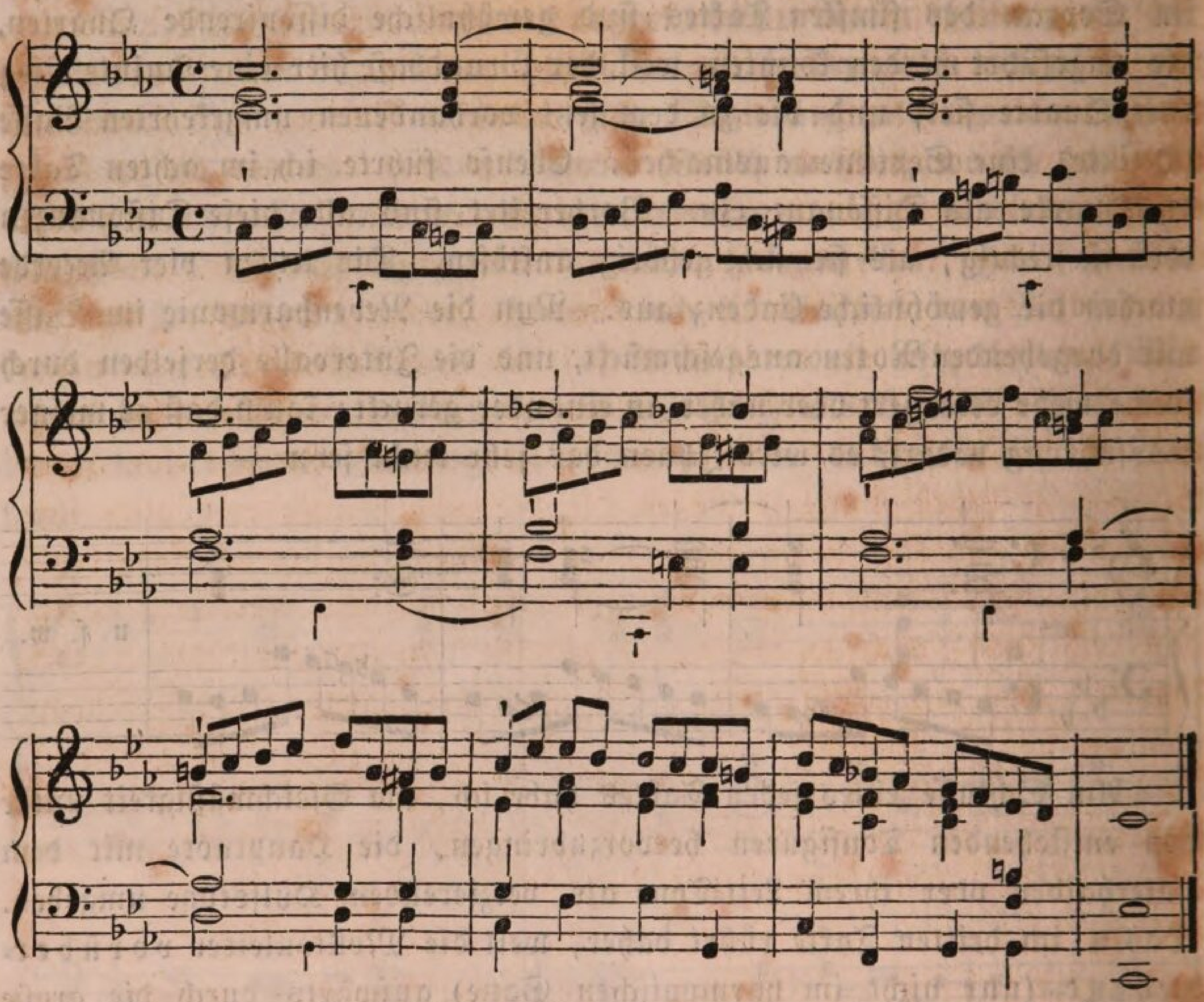
die kleine None (as) bei. Deshalb mußte ich nun aber auch im ſiebenten Takte, wo der Tenor dieſe Note hat, dieſelbe augenblicklich aufgeben, und an ihre Stelle die ihretwegen ausgeſtoßene Octav (g) wieder treten laſſen, als in der Nebenharmonie im Baſſe dieſe Octav erſcheinen wollte, da bekanntlich kein diſſonirender Vorhalt zugleich mit dem Tone in einer anderen Stimme zugleich erklingen darf, welcher durch ihn vor- oder aufgehalten wird. Nachdem die Nebenharmonie die Octav verläßt, durfte auch die None wieder ſich hören laſſen. Das c im Sopran des zweiten, und f im Sopran des fünften Taktes ſind gewöhnliche diſſonirende Quarten, die eingeführt werden konnten, weil der Grundbaß hier eine Quinte ſtieg oder Quarte fiel, und die zu dem jetzt vorhandenen umgekehrten Baſſe (Quinte) eine Septime ausmachen. Ebenſo führte ich im achten Takte die Quarte als Diſſonanz ein. Vorbereitet ſind alle dieſe Diſſonanzen eben ſo richtig, als ſie ſich gehörig auflöſen. Die letzten vier Accorde machen die gewöhnliche Cadenz aus. Nun die Nebenharmonie im Baſſe mit durgehenden Noten ausgeſchmückt, und die Intervalle derſelben durch ſolche mehr verengert oder näher an einander gerückt: kaum daß es meiner Ausführung bedarf, es wird Ihnen das ſehr leicht ſeyn —



Am Schluſſe eines jeden Taktes habe ich, um Gleichmäßigkeit unter den entſtehenden Tonfiguren hervorzubringen, die Hauptnote mit dem unterhalben oder ihrem Leit-Tone als verzierendem Hülfstone umgeben. Das a im dritten Takte rührt daher, weil die Molltonleiter *vorübergehend* (nur nicht im harmoniſchen Satze) aufwärts durch die große Sexte fortſchreitet; es iſt alſo kein eigentlich leiterfremder Ton, welche die durchgehenden Töne nicht wohl ſeyn können und dürfen; eben ſo wenig das darauf folgende h, das als Leitton von dem folgenden c, wie jeder Leitton in einer Tonart, immer gehört werden muß, im harmoniſchen Satze einer Molltonart ſowohl als in deren Leiter. Das Alles aber ſind ja Dinge, die ich nach dem, was wir bereits von der muſikaliſchen Harmonie gelernt haben, als längſt und hinlänglich bekannt bei Ihnen vorausſetzen darf.

Auch die Vertheilung des Subjekts unter die verſchiedenen Stimmen und jenes wunderbar verherrlichende Mittel der Nachahmung kann, um

den Reiz der Mannigfaltigkeit und Wohlbewegung in vollem Maaße dem Satze zu verleihen, mit der Nebenharmonie und der Verwebung der einfachen Tonfortſchritte mit Hülfs= und durchgehenden Noten vereint angewendet werden. Zum Beweiſe will ich jene mit Nebenharmonien und dann durchgehenden und Hülfs=Noten ausgeſchmückte Leiter von C-Moll fortſetzen, aber vom vierten Accorde an das Subjekt (die Leiter) vom Alte, und vom ſiebenten Accorde an vom Soprane fortführen, und dann in dieſem auch die Cadenz mit durchgehenden Noten vollbringen laſſen:



Die Leiter ſelbſt ſtellt ſich in den Anfangstönen eines jeden Taktes dar, welche ich mit einem kleinen Strich darüber bezeichnete, und auch an der eigentlichen Grundharmonie derſelben iſt Nichts geändert, als daß ich dieſesmal auch dem Dominantenaccorde von **F** im fünften Takte die kleine None (des im Sopran) zufügte, wodurch der verminderte Septimenaccord entſtand, deſſen Terz im Baſſe aber erſt aufgehalten ward durch die eingeführte diſſonirende Quarte. Eben ſo habe ich dieſesmal im ſiebenten Takte die diſſonirende None im Tenor angebracht. Im Uebrigen iſt mit dem Satze Nichts geſchehen, als die Nebenharmonie in verſchiedene Stimmen gelegt, und ſtets mit durchgehenden und Hülfs=

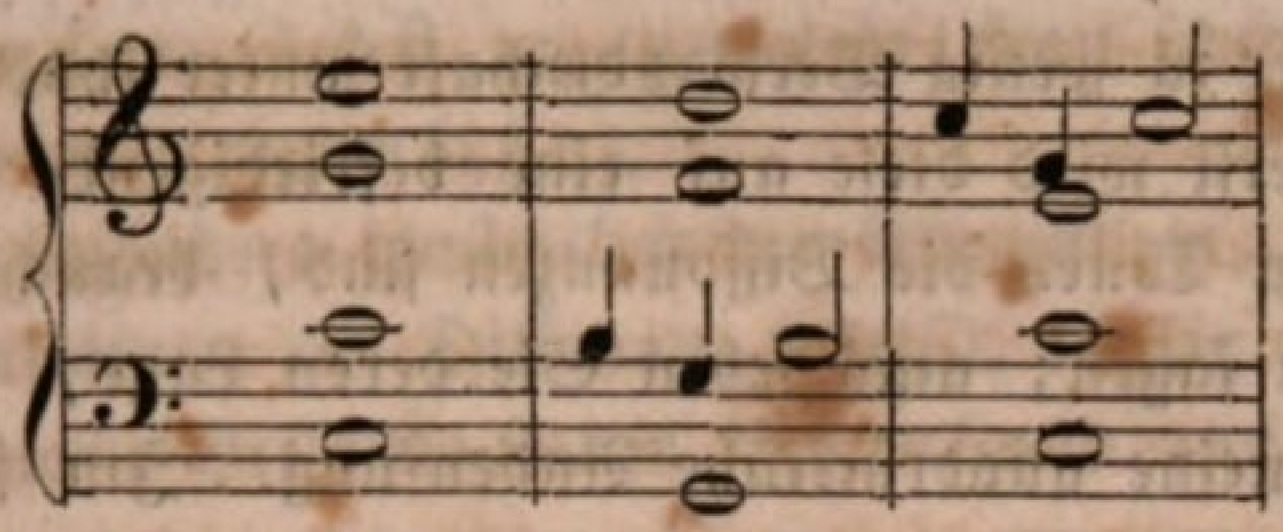
noten verziert, die nun bald auch als accentuirte, bald und zwar meiſtens als unaccentuirte erſcheinen.

So geſtaltet ſie ſich in der That denn unendlich und wunderbar reich die Mannigfaltigkeit, die wir im harmoniſchen Satze zu erzielen vermögen, und unbeſchreiblich faſt iſt der Reiz, den jene über dieſen verbreitet, bei gleichwohl ſo außerordentlich klarer Einfachheit der Mittel, welche wir dazu verwenden. Dasjenige von dieſen, welches wir heute vorzugsweiſe kennen zu lernen ſtrebten, war die Anwendung von Nebenharmonien. Ich wiederhole, um die ſo eben behauptete große Einfachheit der Verzierungsmittel im Satze zu beweiſen, die Frage: was ſind Nebenharmonien? — ihr ganzes Weſen beſteht darin, daß wir eine Stimme der Harmonie außer dem ihr nach Maaßgabe der Lage des Accordes aus dieſem ſchon eigenthümlich zugehörenden Tone, auch noch den einen oder anderen oder mehrere und in den übrigen Stimmen bereits enthaltene Töne aus demſelben, alſo kurzweg neben ihrem Tone auch noch andere (anderſtimmige) Töne des Accordes in ihrem Bereiche vortragen laſſen, ſo daß gleichſam der Anſchein einer größeren Anzahl von Stimmen dadurch entſteht; und weil dieſer Nebenvortrag immer in dem eigenen Bereiche einer jeden Stimme geſchehen muß, ſo finden die Nebenharmonien vorzüglich ihre Anwendung und können am bequemſten angebracht werden bei ausgedehntem Satze, wo die einzelnen Stimmen ſo weit von einander entfernt liegen, daß recht wohl noch weſentliche Accordtöne dazwiſchen berührt werden können. Das mit wenig Worten die ganze Beſchaffenheit der Nebenharmonien; ich glaube nicht, daß ſie unbeſtimmt und farbenreich genug iſt, um nicht das Prädicat „höchſt einfach“ zu verdienen. Das Hauptſächlichſte, was für uns im Allgemeinen daraus hervorgeht, iſt, daß überhaupt ein Ton eines Accords noch vor Vollendung der Zeitdauer dieſes auch zu einem anderen Tone oder Intervalle deſſelben Accordes fortſchreiten darf. Die Töne eines Accordes nun können entweder conſonirend oder diſſonirend ſeyn: es muß alſo auch ſowohl eine Conſonanz zu einer Diſſonanz, als eine Diſſonanz, zu einer Conſonanz deſſelben Accordes fortſchreiten können, und dieſer vollkommen richtige Schluß führt uns auf die Art und Weiſe der Behandlung jener eigentlichen oder der Vorbereitung bedürftigen Diſſonanz, im Falle der Hauptharmonienton irgend einer Stimme auch in Nebenharmonie ſich noch fortbewegt. Ich bemerkte vorhin ſchon, daß der Ton einer Nebenharmonien, da er unter allen Umſtänden doch zugleich als ein weſentlicher Harmonienton erſcheine, nothwendig auch nicht blos als ein Neben- und

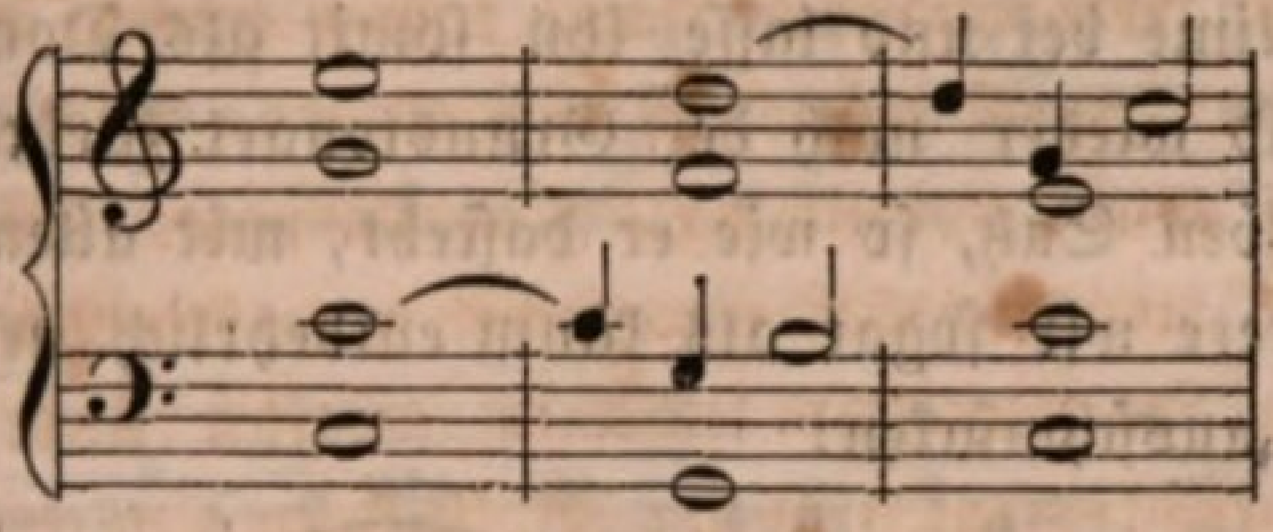
Verzierungston angeſehen werden dürfe, ſondern, in der engſten Beziehung zu der Hauptharmonie ſtehend, auch alle Eigenſchaften eines Hauptharmonietones in ſich vereinige. Dies hat ſeine vollkommene Richtigkeit, bis auf den einen Punkt, daß der Ton einer Nebenharmonie nicht als Modulationsnote angewendet werden kann, welche Ausnahme übrigens auch ihren ganz natürlichen Grund und zwar darin hat, weil die Nebenharmonie alsdann die Hauptharmonie unvermeidlich verändern, und dann ſie ſelbſt aufhören würde, eigentliche Nebenharmonie zu ſeyn. Wenn wir eine Stimme nebenbei auch noch andere Töne ihrer Harmonie anſchlagen laſſen wollen, ſo können wir dabei nicht zugleich in eine andere Tonart übergehen, ſonſt träten zwei ganz verſchiedene Harmonien in einem Zeitmomente zuſammen, und auch jenes Nebenbeiführen verlöre ſeine ganze Bedeutung. Im Uebrigen jedoch laſſen auch die Töne der Nebenharmonien ſich gebrauchen zu allen Arten von Tonverbindungen, die den Hauptharmonietönen möglich ſind. So können wir denn mit den Nebenharmonietönen z. B. Diſſonanzen vorbereiten und überhaupt Diſſonanzen in den Nebenharmonien einführen? — Allerdings, aber weil uns die Nebenharmonie das Recht giebt, von einem Tone des Accordes fortzuſchreiten zu einem anderen Tone deſſelben, noch ehe die Zeit des Accordes ſelbſt vorüber iſt, und jener und dieſer Ton mögen con- oder diſſonirend und der eine dies, der andere jenes ſeyn, ſo dürfen wir denn auch, wenn Diſſonanzen eingeführt ſind,

> von der Diſſonanz, noch ehe der ſie eigentlich auflöſende Ton folgt, alſo vor ihrer Auflöſung noch zu einem oder dem anderen Tone des Accordes fortſchreiten, und alsdann erſt die eigentliche Auflöſung folgen laſſen.

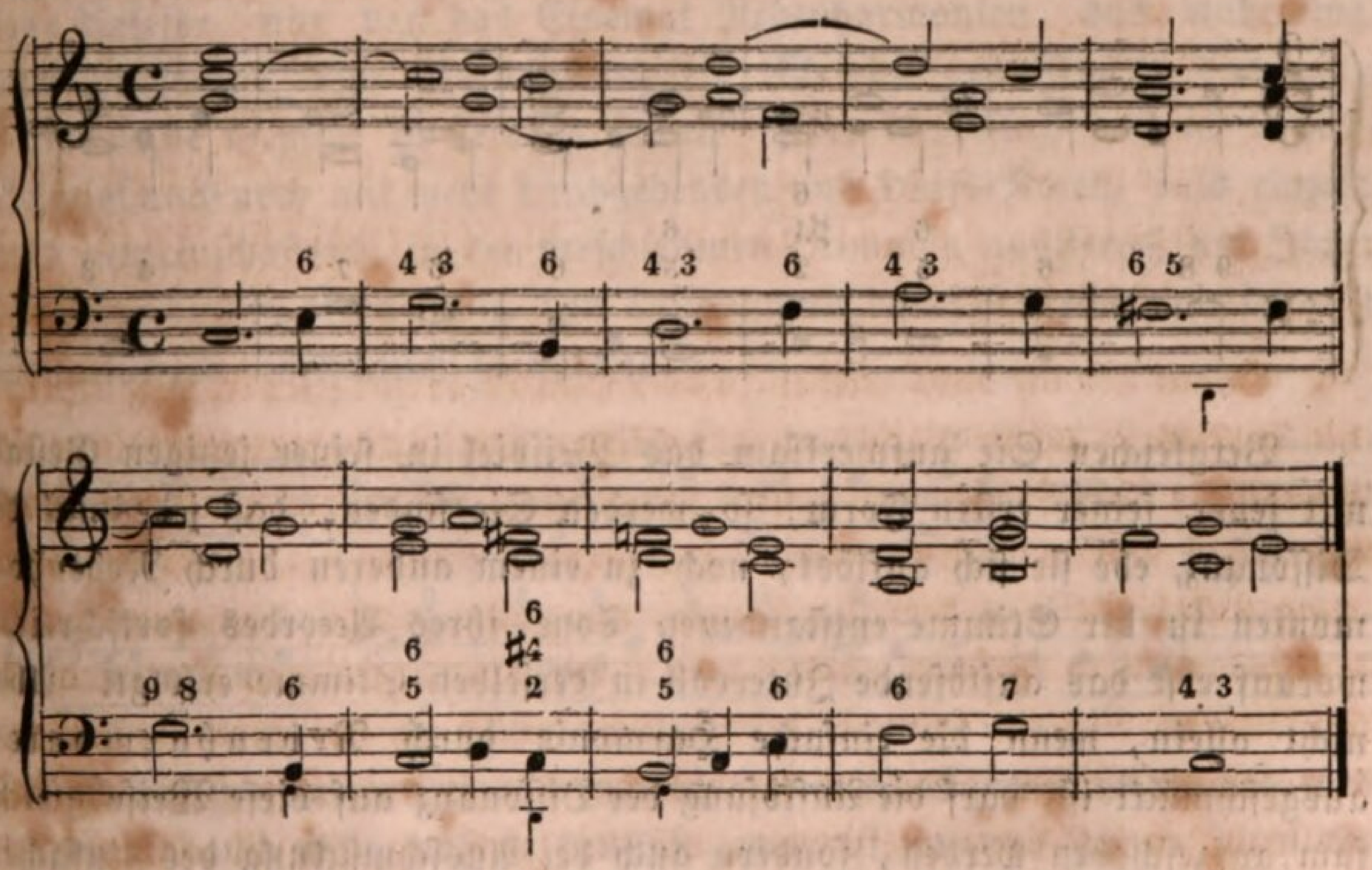
Damit bin ich denn wieder zu dem Punkte zurückgekehrt, den ich vorhin bereits in dieſer Beziehung andeutete. Die Nebenharmonietöne ſind weſentliche Accordtöne und laſſen ſomit nicht allein die Einführung von wirklichen Diſſonanzen überhaupt zu, ſondern können ſelbſt zur Vorbereitung und Auflöſung derſelben dienen, nur geſtattet uns ihre ganze Natur, Entſtehung und Beſchaffenheit, auch, vor der eigentlichen Auflöſung die Diſſonanzen noch zu anderen Intervallen oder Tönen des Accordes ſich fort bewegen zu laſſen. Anders vermöchten wir ja auch gar nicht, ſo bald Diſſonanzen im Satze vorkommen, die Idee und den Begriff einer Nebenharmonie zu verwirklichen. Wenn wir in folgendem Satze z. B., wo zuerſt die Nebenharmonie im Tenor, dann im Sopran vorkommt —



im zweiten Takte die im Tenor vorbereitete und hier auch ſich auflöſende Quarte, und im dritten Takte die im Sopran vorbereitete rnd ebendaſelbſt ſich auflöſende None als Diſſonanz einführen und doch auch die beſtehende Nebenharmonie beibehalten wollten, wie könnten wir dies, ohne den Satz ſo zugeſtalten —

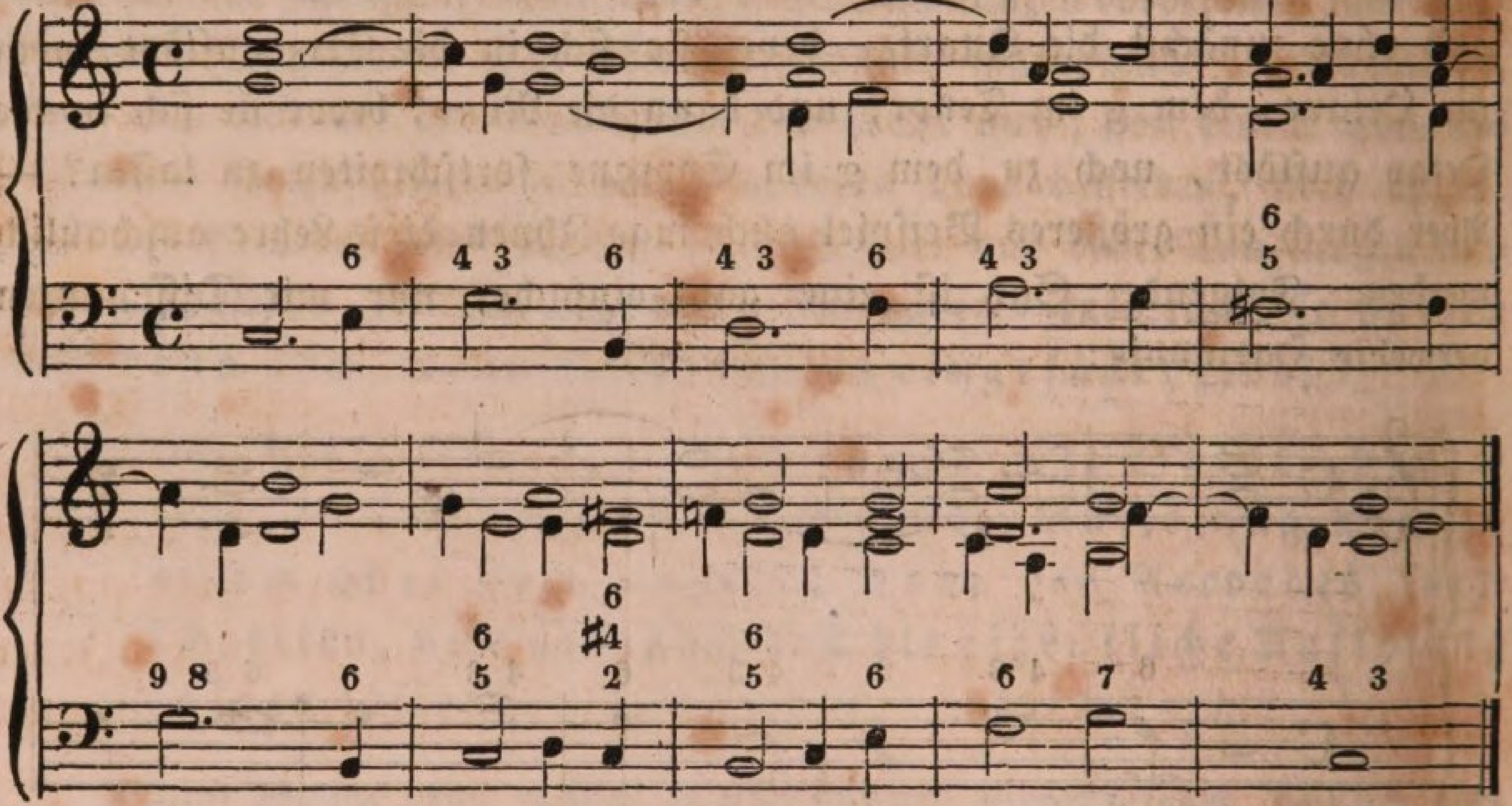


alſo ohne zunächſt die Quarte, bevor ſie ſich in die Terz auflöst, noch zur Octave, dem g im Tenor, und dann die None, bevor ſie ſich in die Octav auflöst, noch zu dem g im Soprane fortſchreiten zu laſſen? — Aber durch ein größeres Beiſpiel auch mag Ihnen dieſe Lehre anſchaulich werden. Folgender Satz iſt eine ganz einfache, nur mit Diſſonanzen verwebte Harmonie:



Die Accorde G-Dur, D-Moll und A-Moll im zweiten, dritten und vierten Takte hätte ich ohne Diſſonanzen kaum auf einander folgen laſſen

können, weil gar zu wenig Verwandtſchaft unter ihnen herrſcht; durch die Diſſonanzen erſt wird dieſe auf eine befriedigende Weiſe vermittelt. Welche unter den Tönen die Diſſonanzen ſind, brauche ich Ihnen nicht erſt beſonders zu ſagen; auch ſehen Sie deren Lage, Vorbereitung und Auflöſung ohne meine ausdrückliche Andeutung. Im fünften Takte modulire ich, da der Melodienton einen halben Ton fällt, nach der Tonart, von welcher der folgende Ton die große Terz iſt, alſo nach G-Dur, und führe nachher, da der Grundbaß eine Quinte ſteigt, die None als Diſſonanz im Alte ein. Im ſiebenten Takte kommt eine ähnliche Modulation vor, aber ich füge dem folgenden auflöſenden Dreiklange auch ſogleich wieder eine Septime bei und laſſe ihn ſomit als Dominantenaccord erſcheinen, um bald wieder nach der Grundtonart zurückzukommen. Nun wollen wir denſelben Satz, ſo wie er daſteht, mit allen ſeinen Diſſonanzen, deren mehrere wir ſogar als kaum entbehrlich erkannt haben, mit Nebenharmonien ausſchmücken:

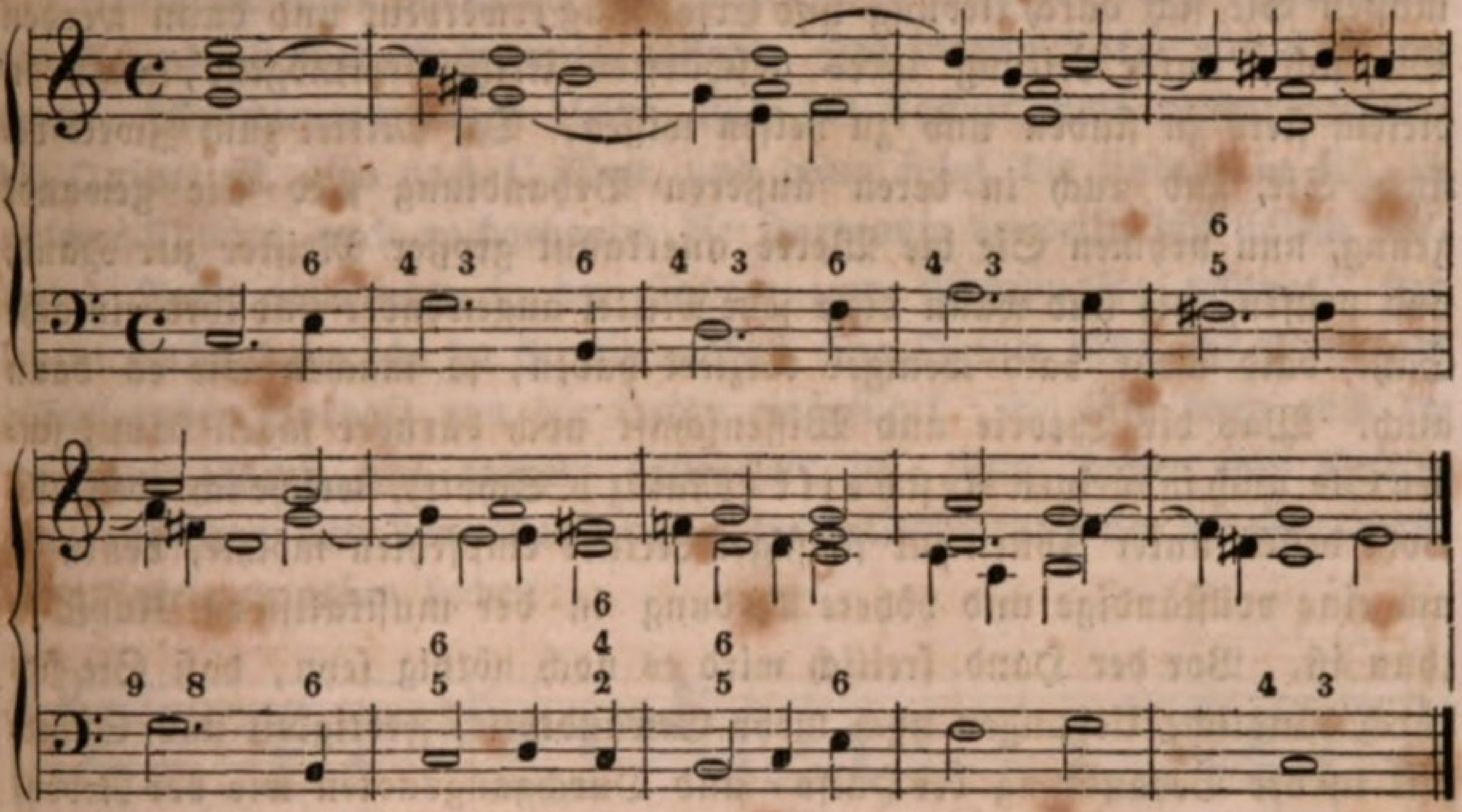


Vergleichen Sie aufmerkſam das Beiſpiel in ſeiner jetzigen Geſtalt mit jener ſeiner erſten Form, ſo werden Sie finden, daß jedesmal die Diſſonanz, ehe ſie ſich auflöst, noch zu einem anderen durch Nebenharmonien in der Stimme entſtandenen Tone ihres Accordes fortſchreitet, worauf erſt das auflöſende Intervall in derſelben Stimme erfolgt. Aber nicht allein, wenn die einfache Harmonie durch **Nebenharmonien** ausgeſchmückt iſt, darf die Auflöſung der Diſſonanz auf dieſe Weiſe gleichſam aufgeſchoben werden, ſondern auch bei Ausſchmückung des einfachen Satzes durch **Hülfsnoten**:

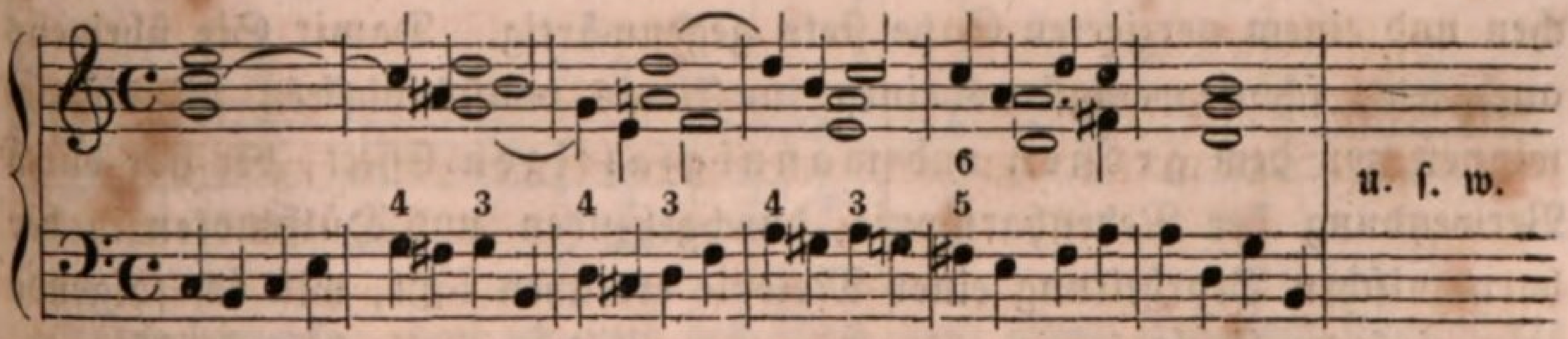
es darf auch bei Einführung der Hülfsnoten eine

Diſſonanz zunächſt zu einer ſolchen fortſchreiten, ehe ſie ſich wirklich auflöst,

wenn nur ſonſt, beſonders hinſichtlich der Stimmlage, Alles, was Vorbereitung und Auflöſung der Diſſonanz betrifft, richtig iſt. Zum Beweiſe wollen wir bei obigem Beiſpiele ſtehen bleiben, und nun daſſelbe auch mit Hülfsnoten verzieren:

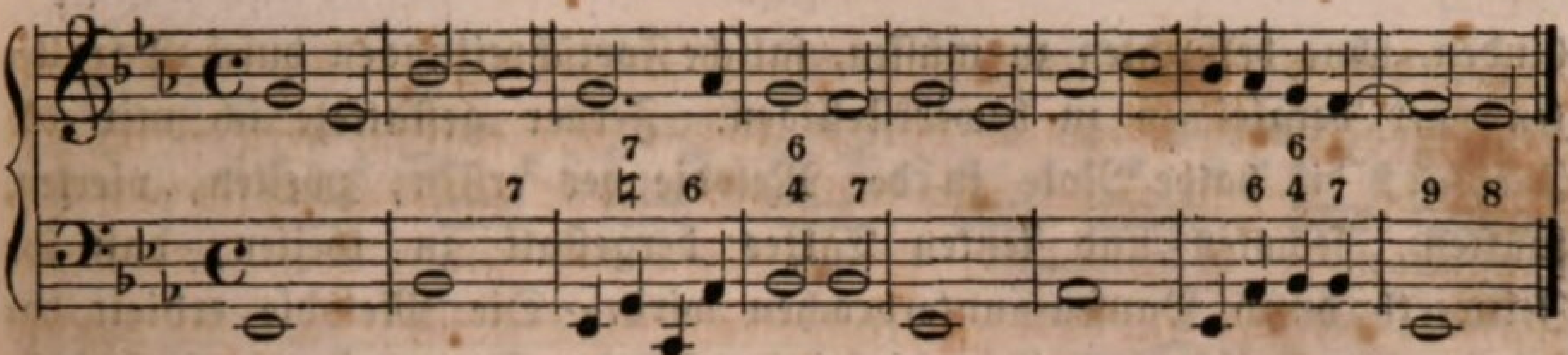


Wie wir den ganzen Satz anſehen, immer iſt ſeine harmoniſche Grundlage dieſelbe, nur daß das Einemal Nebenharmonien, das Anderemal auch Hülfstöne mehr Mannigfaltigkeit, Melodie und Fluß in das ganze harmoniſche Gewebe zu bringen ſuchen. Zum Ueberfluß will ich daſſelbe Beiſpiel auch noch mit mehr durchgehenden und Hülfs-Noten, bald einzeln, bald gemeinſchaftlich, in den verſchiedenen Stimmen auszieren, um Ihnen das harmoniſche Verhältniß der Diſſonanzen dabei ſo recht und in allen Geſtaltungen anſchaulich zu machen.

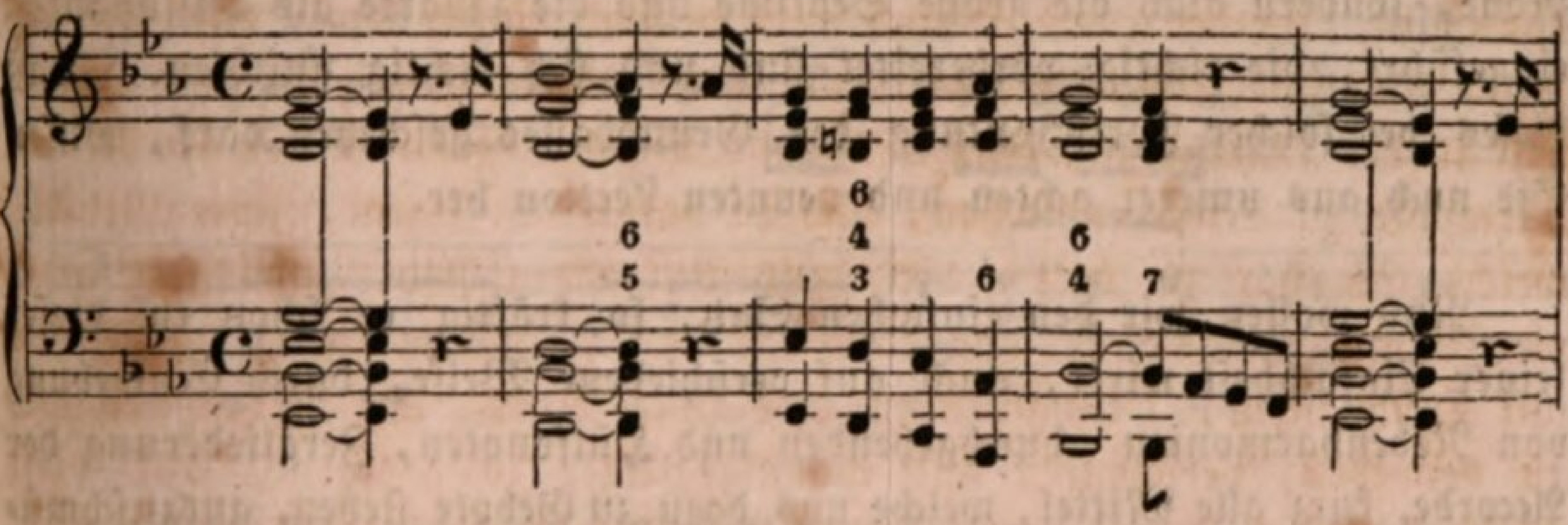


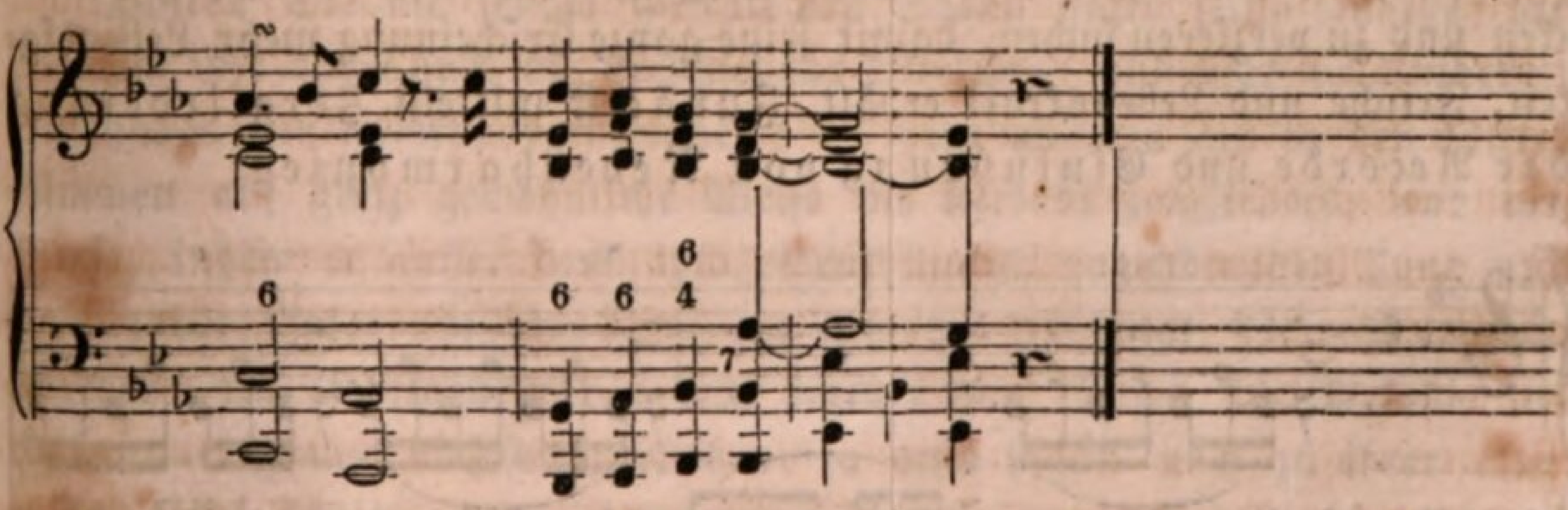
Deutlicher, meine Herren! kann ich Ihnen die Sache nicht machen, aber ich zweifle auch nicht, daß ſie deutlich genug iſt, um von Ihnen Allen verſtanden zu werden. Lehren, wie oft, wo und wann Sie nun die Mittel zur Verzierung eines einfachen Satzes, welche wir in den vorhergehenden

beiden und der heutigen Lection kennen gelernt haben, bei Ihren Compoſitionsverſuchen anwenden dürfen, können und müſſen, vermag ich Ihnen nicht: das iſt theils reine Geſchmacksſache, theils abhängig von den Umſtänden des Augenblicks; das Eine wie das Andere aber, Geſchmack wie alle möglich im Leben vorkommende Verhältniſſe, kann in Worte wohl nicht gefaßt und einem Zweiten anſchaulich gemacht werden. Jenen müſſen Sie ſich durch Uebung und Erfahrung erwerben, und dann werden Sie ſich, unter Leitung ihres geſchärften Urtheilsvermögens, auch in dieſem ſtets zu finden und zu helfen wiſſen. Die Mittel zum Zweck beſitzen Sie, und auch in deren äußeren Behandlung ſind Sie gewandt genug, nun nehmen Sie die Werke anerkannt großer Meiſter zur Hand, und prüfen, wie und wann dieſe jene Mittel angewendet und ihre einfache Sätze bald mehr bald weniger verziert haben, ſo machen Sie es dann auch. Was die Theorie und Wiſſenſchaft noch darüber ſagen kann, finden Sie auch in meiner Aeſthetik (Mainz b. Schott), welche ich ebenfalls wohl denen unter Ihnen zur fleißigen Lectüre empfehlen möchte, denen es um eine vollſtändige und höhere Bildung in der muſikaliſchen Kunſt zu thun iſt. Vor der Hand freilich wird es noch nöthig ſeyn, daß Sie ſich durch häusliche Uebungen noch mehr Gewandtheit, Fertigkeit und Sicherheit in der Behandlung der Hülfs- und Durchgangsnoten wie der Nebenharmonie zu erwerben ſuchen, und da rathe ich Ihnen, jede Melodie, welche Sie ſich zu dem Zwecke zur Aufgabe ſtellen, zunächſt einfach vierſtimmig zu ſchreiben, und dann erſt ſie bei einer zweiten Umarbeitung mit Diſſonanzen, durchgehenden und Hülfs-Noten wie Nebenharmonie zu verweben, verſchönern und mannigfaltiger zu machen. Auf dieſe Weiſe ſtellt ſich Ihnen immer mehr die einfache Grundlage, auf welcher jeder, auch der ſcheinbar verwickeltſte und combinirteſte harmoniſche Satz beruht, klar vor die Augen, und bleibt Ihnen die erſte Entſtehung einer jeden vollendeten Compoſition wie der Unterſchied zwiſchen einem einfachen und einem verzierten Satze ſtets gegenwärtig. Damit Sie übrigens auch jetzt ſchon wenigſtens einen in Etwas vollſtändigeren Begriff gewinnen von dem großen und mannigfaltigen Effect, der ſich durch Verwendung der Nebenharmonie, durchgehenden und Hülfsnoten in der harmoniſchen Bearbeitung einer Melodie erreichen läßt, will ich folgende ganz einfache Melodie von Grund aus nach der Weiſe harmoniſch bearbeiten, wie wir dies bis jetzt gelernt haben:



Einfacher kann wahrlich doch kaum eine Melodie ſeyn. Ich habe den Grundbaß ſogleich darunter gelegt. Im dritten Takte modulire ich, da der Melodienton liegen bleibt, nach der Tonart, von welcher derſelbe die Quinte iſt, alſo nach C-Moll, und dann folgt die Cadenz in Es, in welcher Tonart auch nachgehends die Harmonie verweilt, bis ſie im vorletzten Takte wiederum in der Cadenz zum Ruhepunkte gelangt. Im letzten Takte habe ich, da der Grundbaß eine Quinte fällt, die None als diſſonirenden Vorhalt von der Octav eingeführt. So läßt denn auch die Harmonie kaum eine größere Einfacheit zu. Nun wollen wir dieſelbe aber ausſetzen und dem Baſſe dabei durch Umkehrung der Accorde mehr Gefälligkeit zu geben ſuchen:

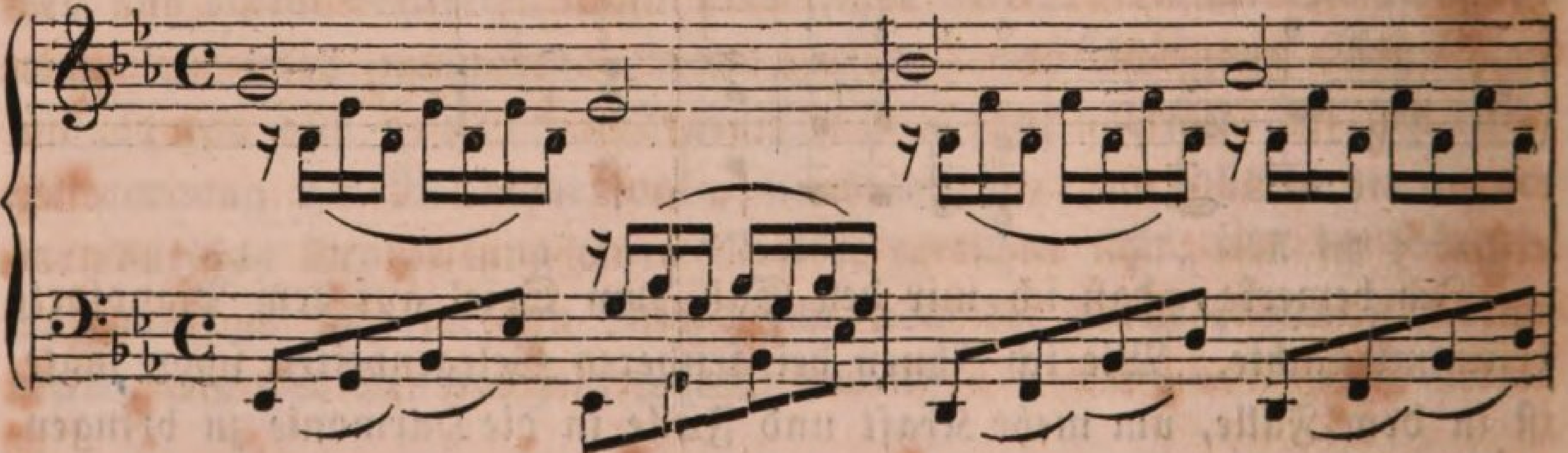


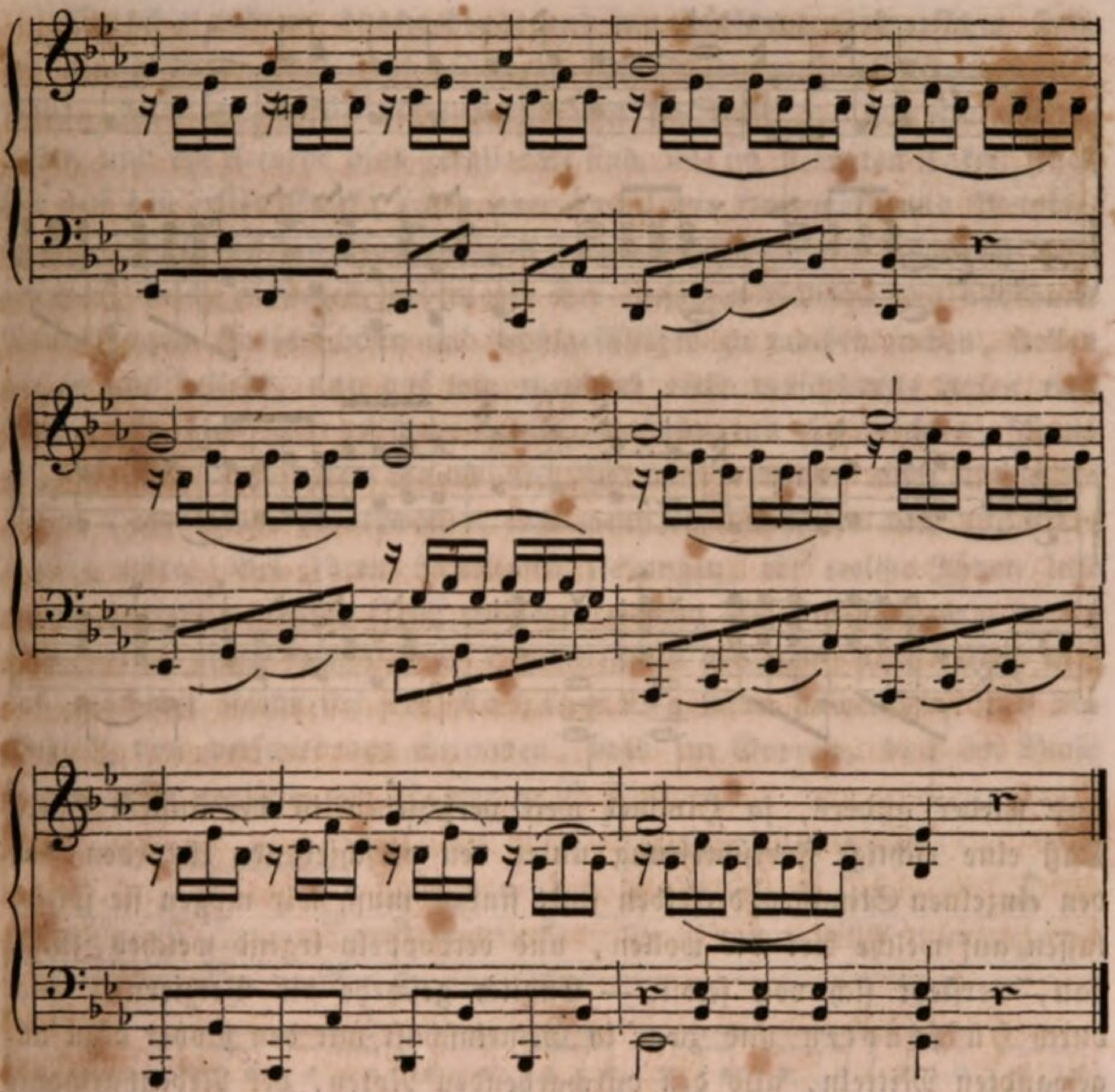


Ich bemerke, daß ich mir den Satz zum Spiel auf dem Pianoforte beſtimmt dachte. Wie ich Ihnen bei früheren Gelegenheiten ſchon ſagte, iſt in dem Falle, um mehr Kraft und Fülle in die Harmonie zu bringen, wohl erlaubt, das eine oder andere Intervall, beſonders die Octaven im Baſſe, zu verdoppeln, und an die ſtrenge Vierſtimmigkeit ſich nicht zu

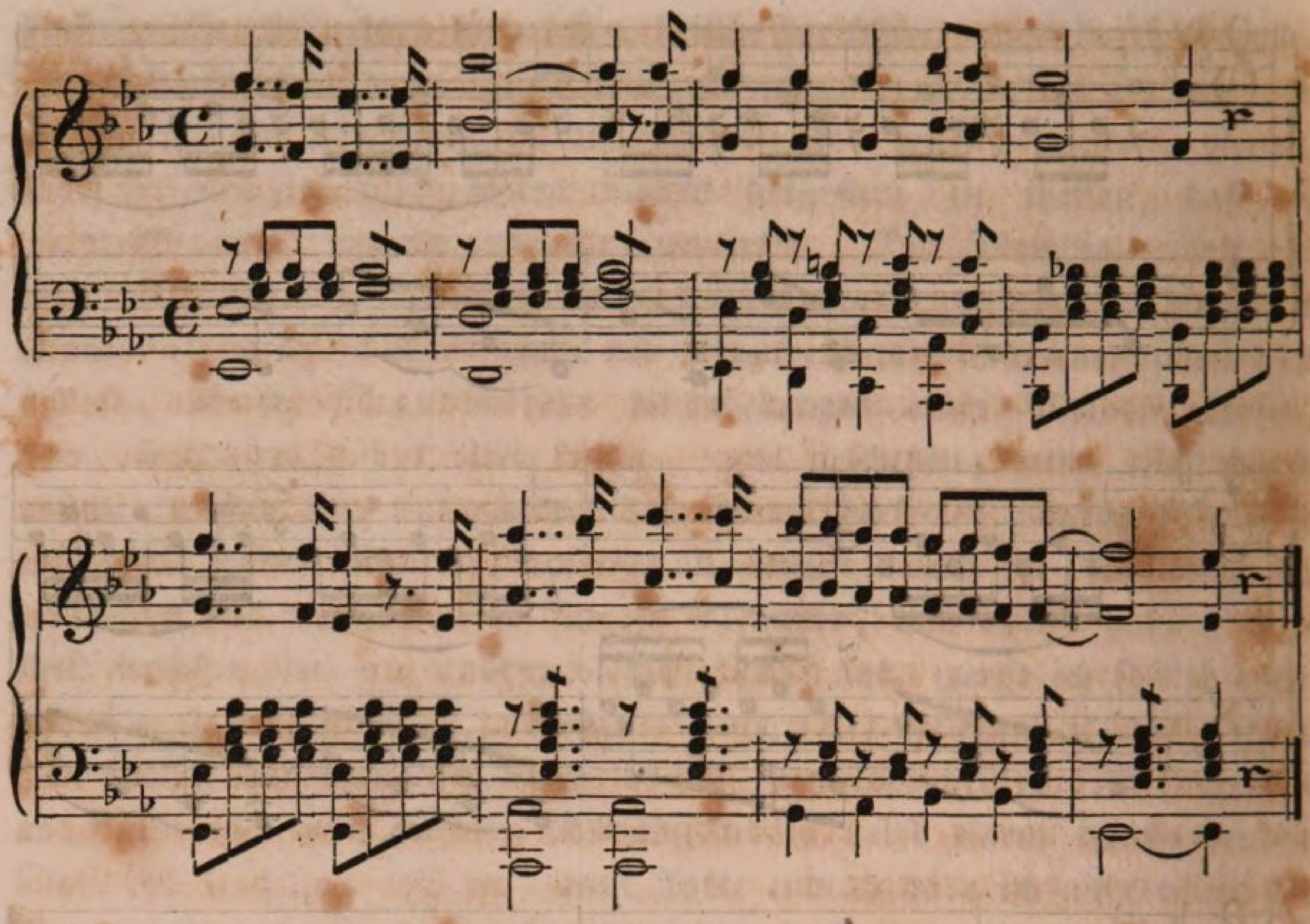
binden, ohne befürchten zu müſſen, falſche Fortſchreitungen durch Parallelen oder dergleichen zu bewerkſtelligen. Ferner geſtattete ich mir die Freiheit, die halbe Note in der Melodie des erſten, zweiten, vierten, fünften, ſechsten und letzten Taktes dergeſtalt zu theilen, daß ihr Zeitwerth durch Pauſen unterbrochen wird. Die Melodie erhielt dadurch mehr Friſche und Lebendigkeit des Ausdrucks, und durch die ſchnelle Fortſchreitung des Sechzehntheils der folgende Accord auch einen ſchwereren Accent. Solche rhythmiſche Abänderungen einer Melodie dürfen, zum Vortheile der Wirkung, wohl' geſchehen, wenn nicht durch Umſtände oder auch ausdrücklich das Verbot derſelben vorausgeht. Die Harmonie leidet darunter in keiner Beziehung, auch der Rhythmus in extenſiver Art nicht, ſondern nur in intenſiver, und welch' hohe Bedeutung derſelbe für den Ausdruck einer Muſik hat, werde ich ſpäter nachzuweiſen noch genugſam in meinem Unterrichte Gelegenheit bekommen. Im vierten Takte hat der Baß, damit er melodiſcher zu dem folgenden Es fortſchritt, eine einfache Nebenharmonie nebſt einem durchgehenden Tone (G) erhalten, und im letzten Takte endlich habe ich nicht allein die None, ſondern auch die große Septime und die Quarte als Diſſonanzen eingeführt, die richtig vorbereitet ſind und ſich richtig auflöſen. Daß dieſes bei ſolcher Fortſchreitung des Grundbaſſes geſchehen darf, wiſſen Sie noch aus unſerer achten und neunten Lection her.

Nun wollen wir den einfachen Satz, ſo kräftig er ſchon in dieſer ſeiner Einfachheit wirkt, auch auf verſchiedene Weiſe, durch Einwebung von Nebenharmonien durchgehenden und Hülfsnoten, Zergliederung der Accorde, kurz alle Mittel, welche uns dazu zu Gebote ſtehen, auszuſchmücken und zu verzieren ſuchen, damit ſeine ganze Erſcheinung mehr Lebendigkeit, Friſche und Lebenskraft erhält. Zunächſt mittelſt Zergliederung der Accorde und Einführung von Nebenharmonien:

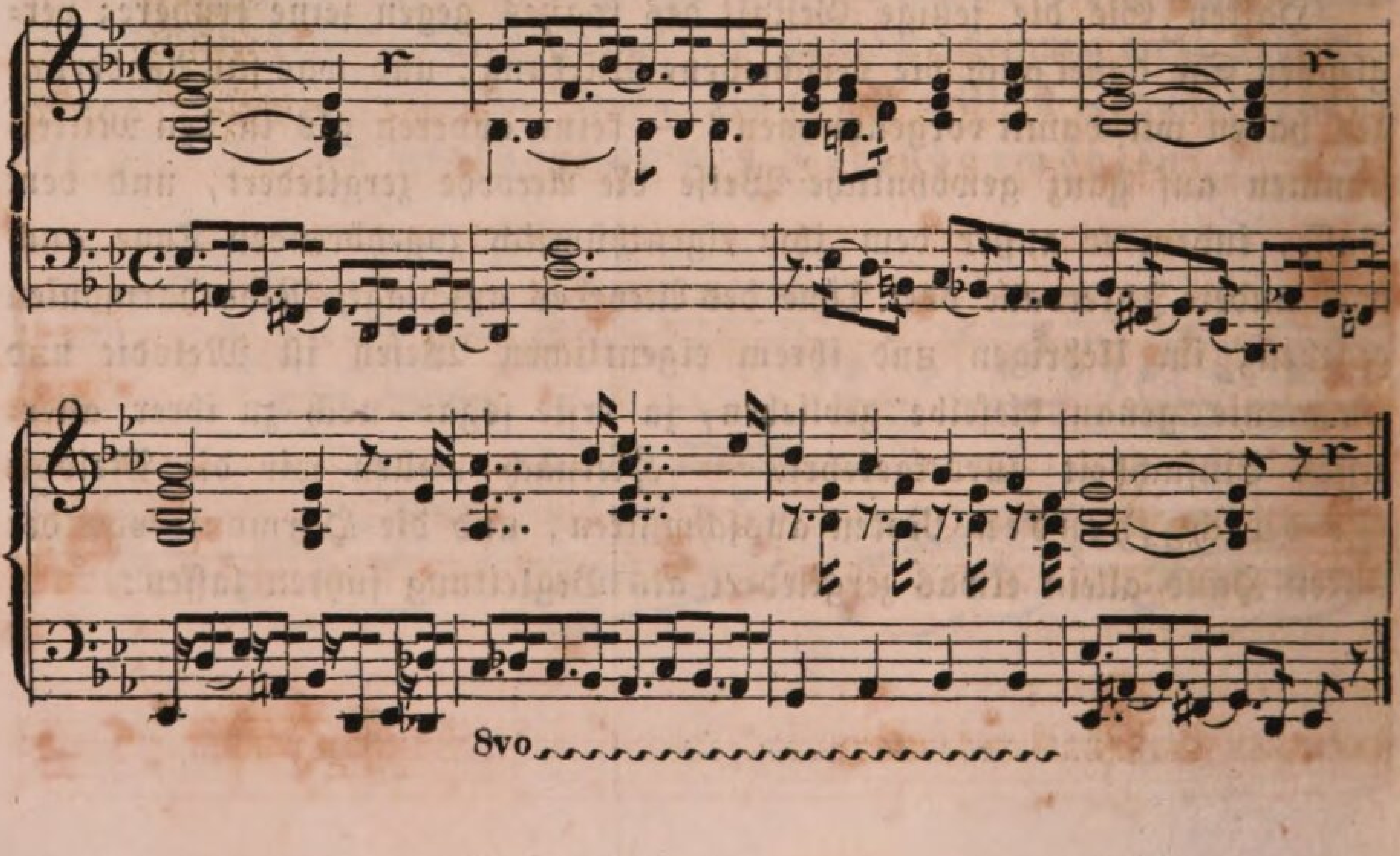




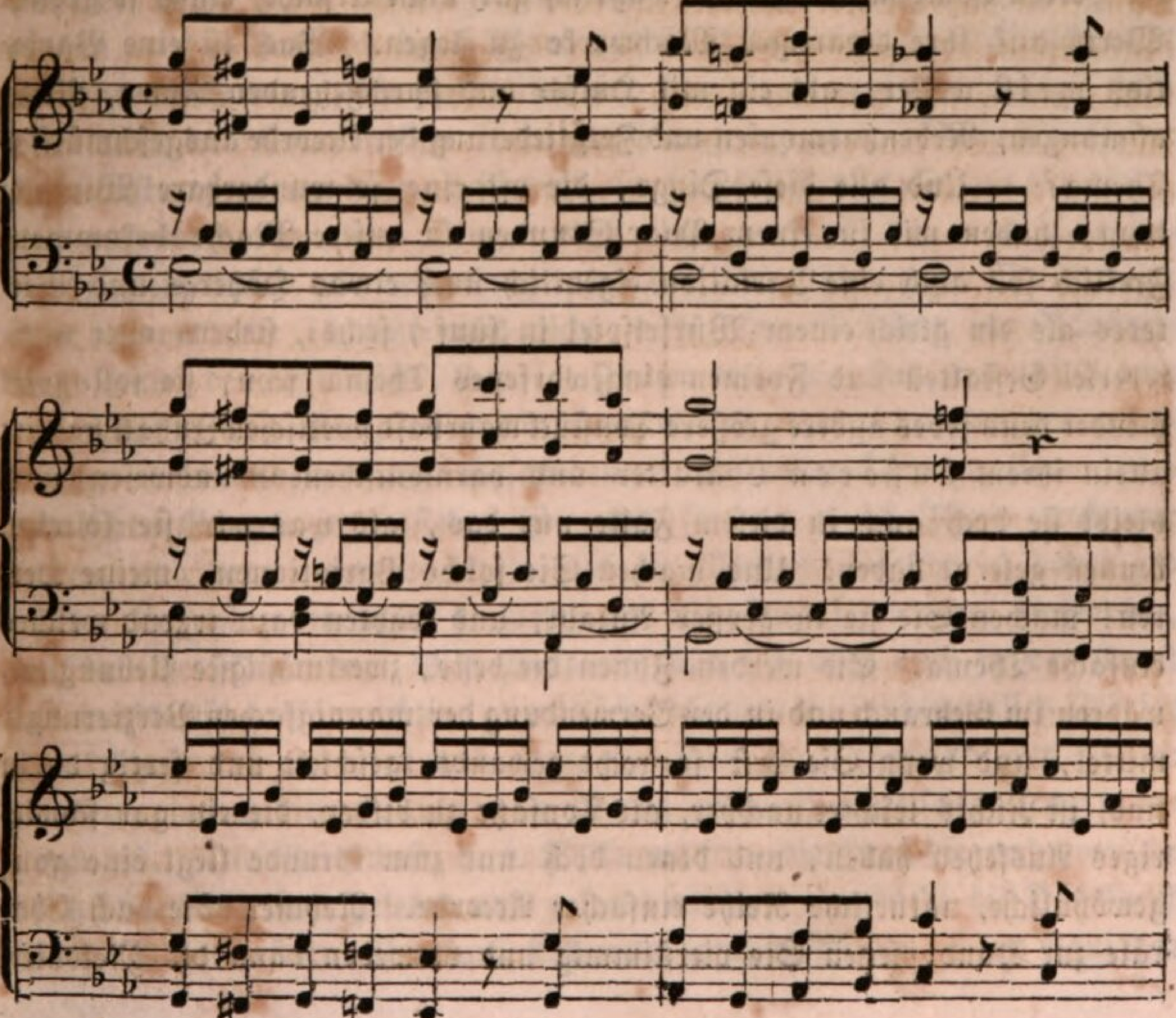
Halten Sie die jetzige Geſtalt des Satzes gegen ſeine frühere; vergleichen Sie dabei auch die verſchiedene Wirkung; und was für Aenderungen haben wir damit vorgenommen? — keine anderen als in den Mittelſtimmen auf ganz gewöhnliche Weiſe die Accorde zergliedert, und dem Baſſe, indem er außer dem ihm eigenthümlich zugehörenden Tone auch noch andere Intervalle oder Töne des Accordes anſchlägt, Nebenharmonien gegeben; im Uebrigen und ihrem eigentlichen Weſen iſt Melodie und Harmonie genau dieſelbe geblieben, ja erſte ſogar noch zu ihrer allererſten Einfachheit zurückgekehrt. — Hiernach wollen wir die Melodie mit *durchgehenden* Noten ausſchmücken, und die Harmonie von der linken Hand allein etwas zergliedert als Begleitung führen laſſen:

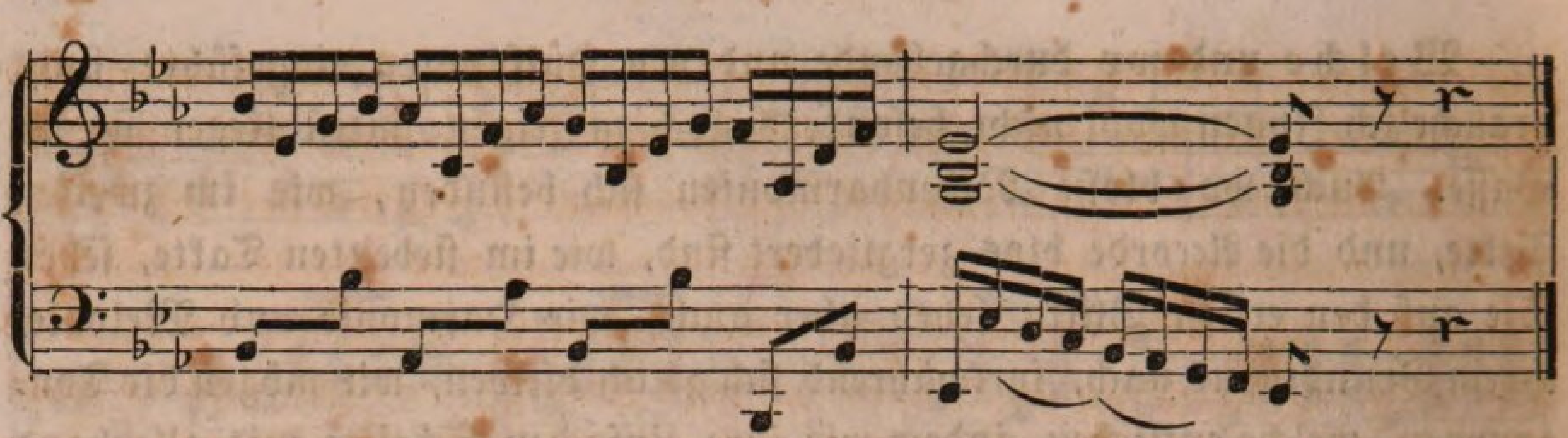


und wieder anders, ja Himmel weit verſchieden iſt der äußere Effect. Daß eine richtige Fortſchreitung unter den verſchiedenen Accorden und den einzelnen Stimmen derſelben ſtatt finden muß, wir mögen ſie ſpielen laſſen auf welche Art wir wollen, und verdoppeln irgend welches Intervall, verſteht ſich von ſelbſt. — Endlich geſchehe die Verzierung auch durch *Hülfsnoten* und zwar in Gemeinſchaft mit den bisher dazu angewandten Mitteln, alſo den durchgehenden Noten, der Nebenharmonie und der Zergliederung:



Welche und wo durchgehende und wo Hülfsnoten eingeführt ſind, brauche ich Ihnen wohl nicht beſonders noch zu zeigen; meiſt liegen ſie im Baſſe. Auch wo bloße Nebenharmonien ſich befinden, wie im zweiten Takte, und die Accorde blos zergliedert ſind, wie im ſiebenten Takte, ſehen Sie auf den erſten Blick; ſehen aber auch, wie Harmonie und Melodie, ihrem Grundtypus nach, fortwährend ſich gleich bleiben, wir mögen die Tongruppen, welche entſtehen, indem wir ihre einfachen Schritte mit allerhand Nebenklängen ausſchmücken und wohlgefälliger zu machen ſuchen, ſtellen wie es uns beliebt, und auf wie unendlich viele verſchiedene Arten und Weiſen wir dies noch zu thun vermögen, wäre mir ein Leichtes, Ihnen zu beweiſen, wenn nur Raum und Zeit mir erlaubte, noch länger bei dieſem Gegenſtande zu verweilen, und wenn es überhaupt auch nur nothwendig wäre. Bei Ihren häuslichen Uebungen, für welche Ihnen jetzt ein ſo ungemein reicher Stoff vorliegt, werden Sie ſich genugſam davon überzeugen, zumal wenn Sie, um Allem zu genügen, auch zuletzt noch das mächtige Reizmittel der *Nachahmung* dabei anwenden, und das Subjekt von verſchiedenen Stimmen, bald im Sopran, bald im Baſſe führen laſſen wollen, wie ich hier z. B. thue —





wo ich zuerſt mit der rechten Hand im Discant die mit durchgehenden und Hülfsnoten ausgeſchmückte Melodie bis zum vierten Takte führe, und die linke Hand nur mit den zergliederten Accorden dieſelbe begleiten laſſe, nachgehends aber der Baß die Melodie und der Discant die Begleitung übernehmen.

Sie ſehen mit Verwunderung alle die Beiſpiele, welche wir ſo eben bildeten, noch einmal an, — vergleichen ſie mit der erſten einfachen Melodie und den Accorden, die ihnen allen gleichmäßig zum Grunde liegen, — — was wundern Sie ſich? — — allerdings nichts Anderes als — Variationen über ein Thema haben wir gemacht. — Sehen Sie, meine Herren! ſo leicht kann eine Variationenfabrication werden, und manche der Herren Componiſten hätten wahrlich gar nicht Urſache, einen ſo großen Werth auf ihre derartigen Machwerke zu legen. Was iſt eine Variation meiſt weiter, als ein mit Hülfs= und durchgehenden Noten, Nachahmungen, Nebenharmonien und Zergliederung der Accorde ausgeſchmücktes Thema? — Und alle dieſe Dinge, die oft eine ſo wunderbare Wirkung thun, haben wir in einem Paar Stunden in unſere Macht bekommen. Freilich ſoll auch eine Variation eigentlich noch etwas Höheres und Weiteres als ein gleich einem Würfelſpiel in fünf=, ſechs=, ſieben= oder mehrerlei Geſtalten und Formen hingeworfenes Thema ſeyn, ſie ſoll nicht minder denn jedes andere größere Tonſtück wahrhaft poetiſchen Inhalt haben; allein ihrem äußeren Charakter und harmoniſchen Grundweſen nach bleibt ſie doch auch in dieſem Falle nur das, als was wir ſie ſo eben kennen gelernt haben. Und machen Sie ſolche Variationen, meine Herren! machen Sie ſie in großer Anzahl, und wählen dazu irgend welches einfache Thema. Sie werden Ihnen die beſte, zweckmäßigſte Uebung gewähren im Gebrauch und in der Verwendung der mannigfachen Verzierungsmittel, und wenn Sie erſt ſo recht gewandt, geſchickt und fertig darin ſind, iſt Nichts leichter nachher, als Tonſätze zu bilden, die ein gar ſchwieriges Ausſehen haben, und denen doch nur zum Grunde liegt eine ganz gewöhnliche, natürliche Reihe einfacher Accorde. Nehmen Sie auch Choräle zur Hand, ſetzen Sie vierſtimmig und verweben dann die Melodien

der einzelnen Stimmen mit ſolchen Nebenharmonien, durchgehenden und Hülfsnoten, bringen hie und da Nachahmungen in den Stimmen an u. ſ. w. Sie werden auf dieſe Weiſe ſogenannte figurirte Choräle zu Tage fördern — Dinge, welche Sie früher vielleicht für gar ſchwierige und gewaltige Gelahrtheit erfordernde Kunſtwerke angeſehen haben, die Sie aber jetzt ſelbſt zu machen im Stande ſind, und — ich kann es nicht oft genug ſagen — wie leicht zu machen gelernt haben! — Wahrlich man weiß kaum, worüber man ſich mehr wundern ſoll, über die Einbildung der Leute, oder über unſere Langmuth, daß wir es ertragen, wenn man anhören und anſehen muß, wie gar wichtig manche Muſiker thun, wenn ſie ſo ein wenig Kenntniß von der muſikaliſchen Compoſition und dem harmoniſchen Satze haben, welch' großes Geheimniß ſie dahinter verſteckt ſcheinen laſſen, und welche ungemeine Anſtrengung es ſie koſtete, die Kenntniß ſich zu erwerben. Nun ja — aus einem Scheffel Spreu ein Waizenkorn herausfinden, macht viele Mühe und wird nicht Jedem glücken; aber warum den Waizen erſt hineinwerfen oder fallen laſſen in die Spreu und nicht gepflückt gleich, wo die Natur ſelbſt ihn werden ließ? — Kunſtwerke zu ſchaffen — allerdings dazu gehört ein Mehres, ein Höheres noch, denn die bloße Kenntniß des harmoniſchen Satzes, und ich bin — das habe ich durch Wort und That bewieſen, — wahrlich nicht der Letzte unter denen, die herbeieilen und dem wahren Künſtler, dem Tondichter und Componiſten ihre Verehrung bezeugen. Dieſe Stufe der Kunſtleiſtung zu erreichen, erfordert ein tiefes und umfaſſendes Studium, und außerdem vor allen Dingen auch Genie, Talent, was nicht Jedem zugleich ward mit dem Sinne und der Liebe, die er zur Muſik hegt. Aber davon rede ich jetzt auch nicht, und ſolche Richtung hat ſchlechterdings nicht der Unterricht, den ich Ihnen ertheile. Ich rede blos von der muſikaliſchen Compoſition in dem Sinne, als darunter die geſetzmäßige Aneinanderreihung verſchiedener und vieler Töne zu einem harmoniſchen Ganzen zu verſtehen iſt, und ſolche will ich Ihnen auch nur lehren, und darum nannte ich ja auch die Methode, welche ich dabei anwende, Polyphonomos, d. h. Geſetz der Vielſtimmigkeit oder Harmonie, muſikaliſches Organon. Viel Weiteres läßt ſich aber auch in der Kunſt der muſikaliſchen Compoſition eigentlich nicht lehren, ſondern alles Uebrige und Höhere nur andeuten und anregen. Wer kann Jemand zum Dichter machen, wenn dieſem nicht von Natur aus ein poetiſches Talent gegeben iſt. Die Verskunſt, d. h. Verſe machen, die Proſodie und poetiſche Rechtſchreibung kann gelehrt und gelernt werden, aber nicht die Dichtkunſt ſelbſt. Dichtkunſt und Verskunſt ſind wohl zu unterſcheiden. Jean Paul war

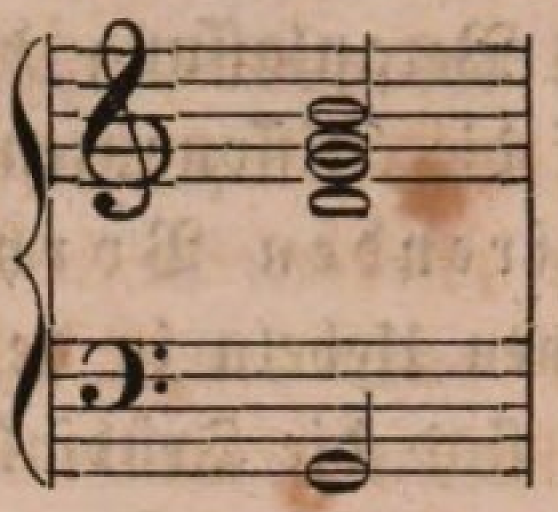
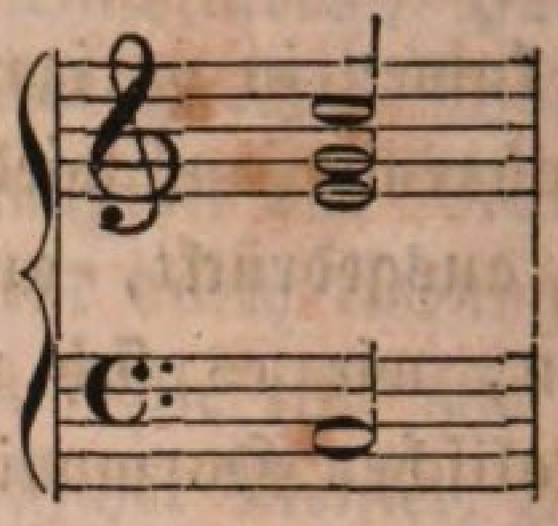
unſtreitig einer der größten Dichter und hat meines Wiſſens in ſeinem ganzen Leben wohl nicht einen einzigen ordentlichen Vers gemacht, aber wie Viele machen Verſe, dutzendweis, und ſind doch keine Dichter. So in der Muſik. Große und gründliche Harmoniker können wir Alle ſeyn, und dennoch keine große Componiſten; dazu gehört noch das Element, welches berechtigt zu der Behauptung, der Künſtler muß geboren werden. Uebrigens läßt ſich die Sache nicht umkehren, und es kann Niemand Componiſt ſeyn, der keine Kenntniß vom harmoniſchen Satze hat. Dieſe Kenntniß verhält ſich zur Kunſt der Compoſition, wie die Proſodie zur Dichtkunſt. Es kann Niemand einen Vers machen, der nicht die poetiſche Rechtſchreibkunſt, die Proſodie verſteht. Was dieſe in der Dichtkunſt, iſt auch in der Muſik die Harmoniſie, eigentlich die Form und das Gewand, worin gehüllt der poetiſche Geiſt ſich offenbart. Töne ſind die Buchſtaben, Harmonie iſt das Wort, durch welches die künſtleriſche Seele ſpricht. Worte können wir lernen und bilden, der Geiſt aber iſt von Ewigkeit da. Nur geſchärft und gehoben will er werden, und das geſchieht durch Uebung, Muſter und Erfahrung. Dieſen Weg ſchlagen denn auch Sie ein, wie ich vorhin ſchon andeutete. Studiren Sie die Werke claſſiſcher Meiſter, z. B. eines Mozart, Beethoven und Haydn, und ſuchen die Kenntniſſe, welche Sie bereits im Satze und insbeſondere im harmoniſchen Satze ſich erworben haben und noch erwerben werden, darauf anzuwenden. Analyſiren Sie jeden Satz, und führen ihn zurück auf ſeine einzelnſten und einfachſten Beſtandtheile. Das iſt der Weg, ein Meiſter zu werden, wo durch Unterricht, Lehre und Beiſpiel ſich eine Meiſterſchaft erringen läßt, und ſo ſind auch jene Meiſter geworden, was ſie waren; das Uebrige, die künſtleriſche Weihe — erflehen Sie von Gott, dem Geiſte aller Geiſter.

Dreiundzwanzigſte Lection.

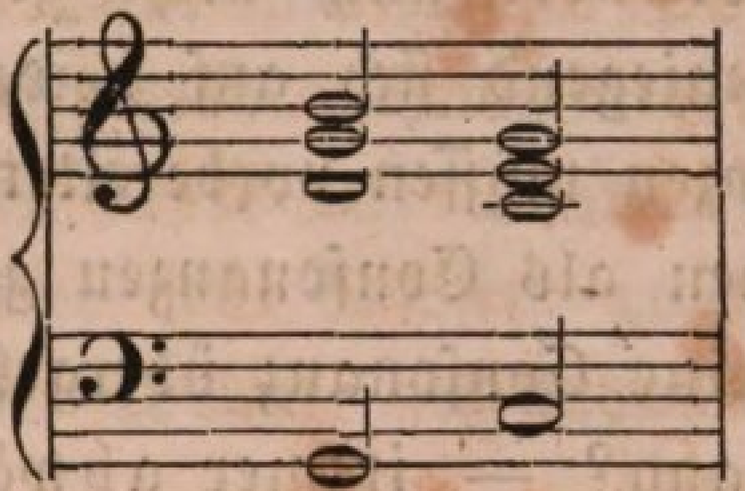
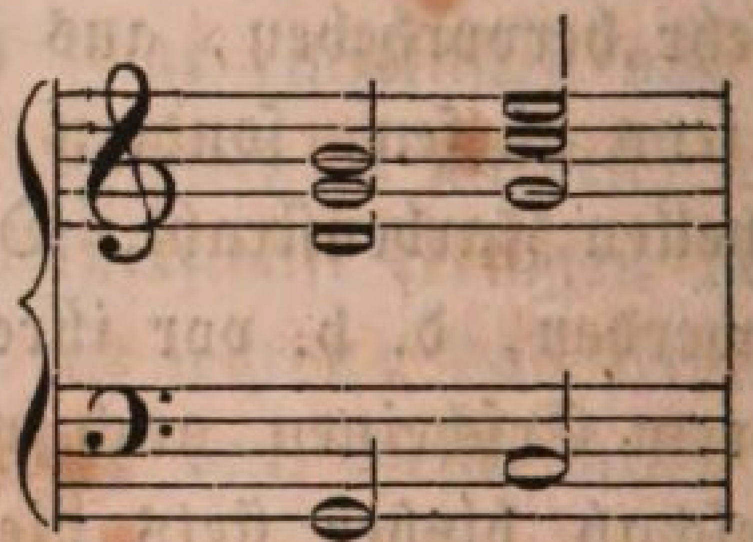
Von den Aufhaltungen oder ſogenannten Retardationen.

Wir kamen in voriger Lection, aus Veranlaſſung der Betrachtung der Nebenharmonien, wieder einmal auf die Diſſonanzen oder, beſtimmter mich ausgedrückt, auf die diſſonirenden Vorhalte zu reden. Sie wiſſen, wie es ſich mit dieſen kleinen Uebeln in dem Freudenleben der muſikaliſchen Harmonie verhält. Es ſind die Trübſale, die uns hier treffen, die aber die Liebe zum Frieden und ſeine Segnungen nur noch größer und wirkſamer machen; die Schatten, die auf das vielgeſtaltige und tauſendfarbige Tongemälde fallen, und die Lichtpunkte deſſelben nur noch mehr hervorheben, aus dem Grunde aber auch nicht grell aufgetragen ſeyn dürfen, ſondern ſanft anſchmiegend ſich auf beiden Seiten einem hellen Farbenſtrahl. Die Diſſonanzen müſſen vorbereitet und aufgelöst werden, d. h. vor ihrem Erſcheinen als Conſonanzen gelten und nach ihrem Erſcheinen auch wieder in eine Conſonanz übergehen. Wie aber geſchah bisher ſtets dieſer Uebergang? — immer abwärts; jede Diſſonanz, lernten wir, muß zu ihrer Auflöſung um eine Stufe abwärts in eine Conſonanz fortſchreiten. Auch in der letzten Stunde noch, wo wir uns gleichwohl mit ſo außerordentlich viel Freiheit auf dem Gebiete der Töne und in dem Kreiſe der mancherlei Klänge zu bewegen das Recht hatten, befolgten wir dieſe Regel mit ſtrenger Gewiſſenhaftigkeit. Nun freilich, ein Geſetz, was ſo unzertrennlich mit der Natur der Sache verwachſen und in dieſer ſelbſt gleichſam ſchon enthalten iſt, läßt ſich nicht wohl übertreten. Alle Diſſonanzen, welche wir kennen gelernt haben, dulden gar keine andere Fortſchreitung; die None, Quarte, Sexte, Septime — alle drängen für ſich ſelbſt ſchon und unaufhaltſam zu dem unter ihnen liegenden Tone, der allein ihren Schmerz auflöst und aufgehen läßt in einen beſeligenden Frieden, und das Trübe, was ſie bringen in

die Harmonie, überſtrahlt mit einer durchſichtigen Klarheit. Indeſſen ſollte es nicht auch Fälle geben, oder geben können, wo Diſſonanzen, vorbereitet in einer Conſonanz, aufwärts fortſchreitend zu einer ſolchen ihre Auflöſung finden? — Ich will die Frage nicht ſogleich beſtimmt beantworten, ſondern aus ſich ſelbſt lieber die Sache ſich entwickeln laſſen; vermuthen aber dürfen wir ſolche Fälle, weil es Töne und Intervalle giebt, wie z. B. die Terz im Dominantenaccorde, welche durchaus aufwärts fortſchreiten, und es kommt ſomit zur Beantwortung jener Frage nur auf die Möglichkeit an, ob dieſe und ſolche Töne auch in dem Charakter und mit den Eigenſchaften von Diſſonanzen erſcheinen können. Machen wir jene Terz im Dominantenaccorde gleich zum Gegenſtande der Unterſuchung. Von dieſer Terz wiſſen wir längſt, daß ſie zur Octav des folgenden Tonicadreiklangs aufſteigt.

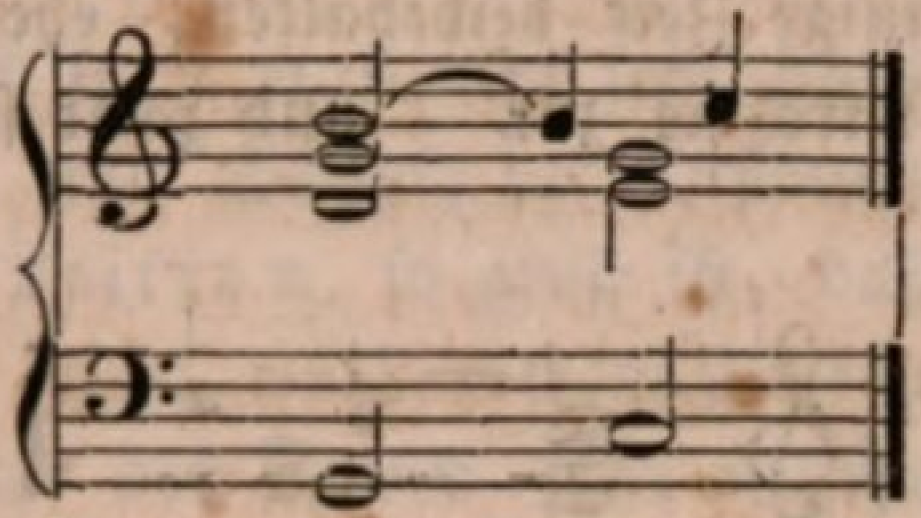
Auf  muß folgen: 

wo die Oberſtimme zuerſt die Terz des Dominantenaccordes und nachher die Octav des Tonicadreiklangs hat. Folgen die Accorde in dieſer Lage aufeinander:

 oder 

ſo iſt der Satz falſch, denn beidemale hat im Dominantenaccorde der Sopran die Terz, aber keinmal im Tonicadreiklange die Octav, welche doch auf jene folgen muß; das erſtemal liegt dieſe im Tenor, und das zweitemal im Alte. Die Terz des Dominantenaccordes ſchreitet alſo immer aufwärts und zur Octav des folgenden Tonicadreiklangs fort. Wird es nun möglich ſeyn, dieſe Terz als Diſſonanz erſcheinen zu laſſen, ſo haben wir auch ſchon einen Fall, wo die Diſſonanz ſich, nicht abwärts, ſondern aufwärts auflöſt; denn was iſt die Auflöſung einer Diſſonanz? — nichts Anderes als ihr Fortſchritt zur Conſonanz, und vermögen wir, jener Terz vor dieſem ihrem Fortſchritte den Charakter einer Diſſonanz zu geben, ſo löſt ſie ſich, ſobald ſie nachher zur Octav des Tonicadreiklangs aufſteigt, auch aufwärts auf. Die Möglichkeit, dieſe Terz als

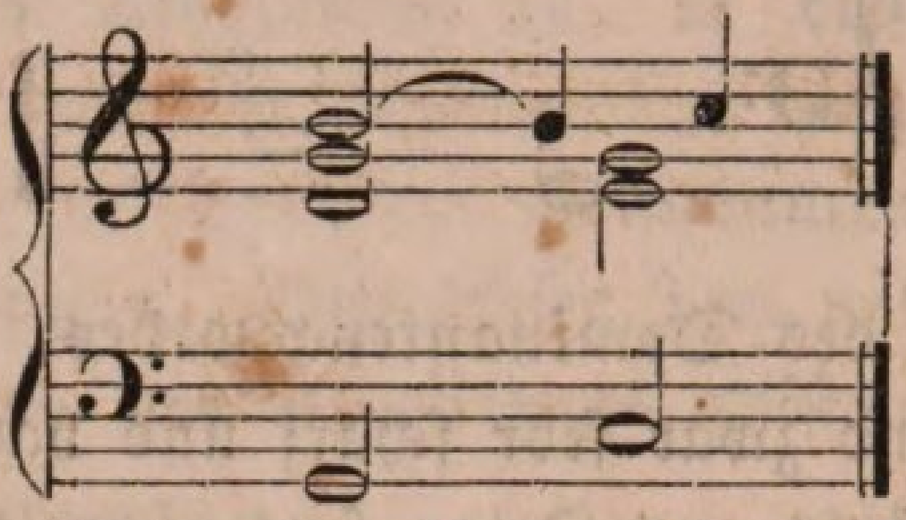
Diſſonanz erſcheinen zu laſſen, liegt aber ſehr nahe: wir brauchen ſie zu dem Ende nur über der Tonica noch einige Zeit beizubehalten, und auf dieſe Weiſe ihren Fortſchritt zur Octav noch aufzuſchieben, wenn gleich die Tonica ſelbſt erſcheint, alſo die Accorde folgendermaßen auf einander folgen zu laſſen:



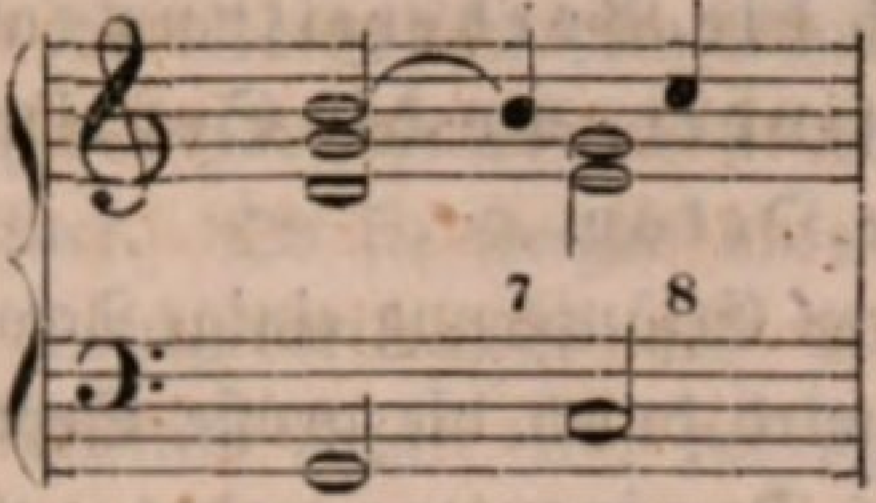
Jetzt diſſonirt die Terz des Dominantenaccordes, indem ſie mit der Tonica zuſammentrifft, und zwar ſehr ſcharf und hart; da ſie aber gleichwohl ihr Recht, aufwärts zur Octav fortzuſchreiten, nicht aufgiebt, ſo haben wir eine aufwärts ſich auflöſende Diſſonanz, und damit denn auch, meine hochzuverehrenden Herren! den Begriff einer Retardation, Aufhaltung oder Zurückhaltung, wie die Techniker ſich ausdrücken. Eine Retardation oder Aufhaltung iſt nichts Anderes als eine ſteigende Diſſonanz, oder — mit anderen Worten — das Zurückhalten (Aufhalten) eines Intervalles in ſeinem natürlichen Fortſchritte. Jene Terz des Dominantenaccordes hätte, ihrer inneren und äußeren Natur nach, mit Eintritt der Tonica in die Octav derſelben aufſteigen ſollen; ſie wird aber aufgehalten in dieſem ihrem naturgeſetzlichen Fortſchritte, indem ſie noch einige Zeit über der Tonica ſelbſt auch fortklingt, und dadurch zur Diſſonanz wird, ehe der Schritt zur Octav geſchieht. Hierin liegt auch der Unterſchied zwiſchen einer abwärts und einer aufwärts ſich auflöſenden (fallenden und ſteigenden) Diſſonanz, welcher ſchon die älteſten Tonlehrer beſtimmte, für jede einen eigenthümlichen Kunſtausdruck und Namen zu wählen. Jene, die abwärts ſich auflöſenden oder fallenden Diſſonanzen, von denen wir in unſerer achten Lection ſchon ſprachen, heißen Vorhalte, dieſe, die aufwärts ſich auflöſenden oder ſteigenden Diſſonanzen, Aufhalte; freilich groß iſt der Unterſchied unter beiden nicht, und der Name durchaus nicht beſtimmt genug, denn durch die aufſteigende Diſſonanz wie durch die abſteigende wird ſowohl ein Ton in ſeinem Fortſchritte als ein anderer in ſeiner Erſcheinung aufgehalten. Doch die Namen beſtehen einmal, und wenn man einmal weiß, was für verſchiedene Dinge darunter zu verſtehen ſind, ſo kommt auch nicht ſonderlich Viel mehr darauf an, ob ſie beſtimmt genug

oder unbeſtimmt ſind, für uns zudem, die wir überhaupt ja ſo wenig Werth auf Namen legen und lieber an die Sachen ſelbſt, die dadurch bezeichnet werden ſollen, uns halten, daher ſofort auch, nach dieſer kurzen Nebenbemerkung, zu denſelben zurückkehren.

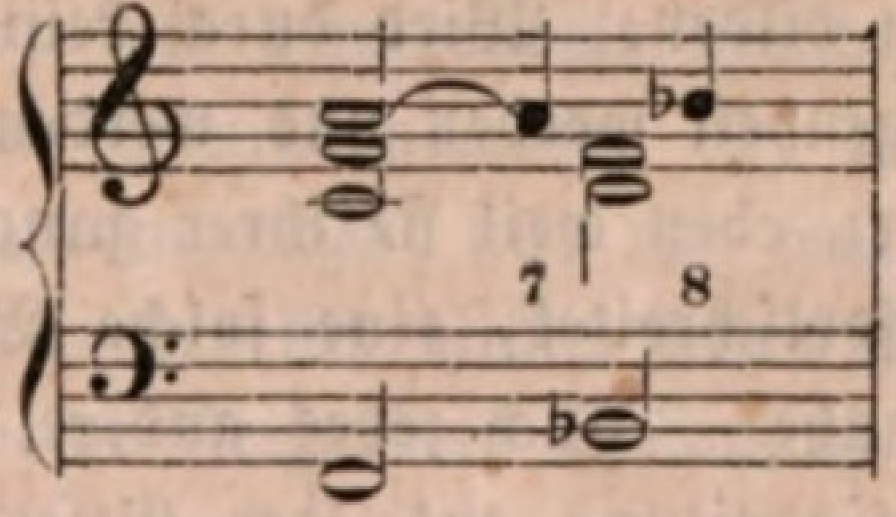
Dadurch alſo, daß wir die Terz des Dominantenaccordes auch noch im Tonicadreiklange einige Zeit beibehalten, ehe ſie ihren Schritt zur Octave dieſes macht, wird ſie zur — und zwar ſteigenden — Diſſonanz oder Retardation:



Daß eine ſolche aufſteigende Diſſonanz eben ſowohl wie eine abwärts ſich auflöſende vorbereitet ſeyn, und dieſe Vorbereitung wie die Auflöſung in ein und derſelben Stimme geſchehen muß, in welcher die Diſſonanz ſelbſt erſcheint, verſteht ſich von ſelbſt und bedarf wohl kaum der Erwähnung. Es geht dies ja auch ſchon aus dem Umſtande hervor, daß die Fortſchreitung des Intervalls ſelbſt, auch wenn es nicht noch als Diſſonanz gebraucht wird, an eine Stimme gebunden iſt: wir können, wenn wir im Dominantenaccorde die Terz in den Sopran legen, die Octav des Tonicadreiklangs, zu welcher jene aufſteigt, nicht etwa im Alt oder Tenor, ſondern müſſen ſie ebenfalls im Soprane folgen laſſen u. ſ. w. Das ſind Ihnen längſt bekannte Dinge. In welches Verhältniß nun aber tritt jetzt die Terz des Dominantenaccordes, wenn ſie im Tonicadreiklange noch als diſſonirend aufgehalten wird, zu ihrem jetzigen Baſſe, der Tonica? — ſie iſt die Septime, und zwar die große Septime von demſelben, und ſo, meine Herren! erhalten wir denn auf die einfachſte, natürlichſte Weiſe jenen großen Septimenaccord, der nach der gewöhnlichen Art, ihn zu erklären, den Herren Compoſitionslehrern und ihren — dabei nicht ſelten ſehr verdutzten Schülern meiſt gar viele Weitläuftigkeiten und Kopfzerbrechen verurſacht, deshalb auch die vielfältigſten Umtaufungen ſich gefallen laſſen muß und bald großer, bald ſcharfer, bald verweilender, bald ruhender und noch anderer Septimenaccord heißt: wir laſſen aus dem Dominantenaccorde die Terz noch bis in den Tonicadreiklang herrüberragen, wo ſie nun zur diſſonirenden großen Septime wird, und wo ſie ſich als ſolche aufſteigend dann, ihrer erſten Natur gemäß, in die Octav auflöst —



Das Prädikat „ſcharf“ legte man dem jetzt dadurch entſtehenden Accorde bei wegen der Härte und Schärfe der Diſſonanz, die auch, zumal bei ihrer Eigenſchaft als *Leitton*, ſo groß iſt, daß ſie einen längern Aufſchub der Auflöſung nicht wohl erträgt; *verweilend* oder *ruhend* wollen einige Tonlehrer den Accord gern nennen im Gegenſatze zu dem *Haupt*ſeptimenaccorde, welcher in eine andere Tonart überleitet, während jener große Septimenaccord in ſeiner Tonart bleibt, was aber in ſofern nicht ganz richtig iſt, als man in der That mittelſt dieſes Accords aus der Tonart der Dominante in die der Tonica, oder — die Dominante als Tonica angenommen — aus irgend einer Tonart in die Tonart ihrer Subdominante, wenn auch nicht für lange Zeit oder gar um darin zu bleiben, übergehen kann. Wir dürfen z. B. von F-Dur nach B-Dur fortſchreiten, wie folgt:

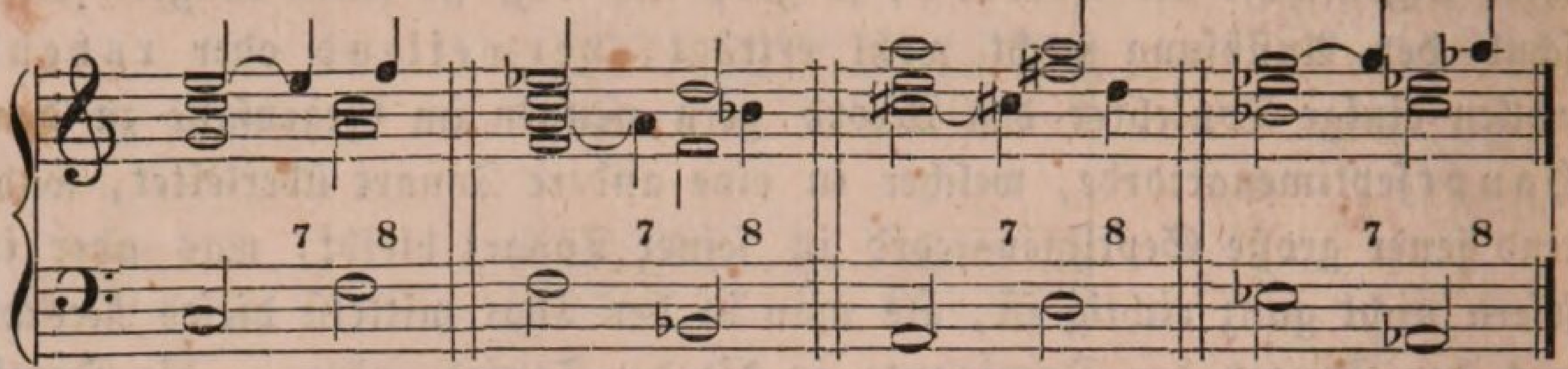


und nun einige Zeit in B, das die Subdominante von F iſt, verweilen; doch wozu den Zuſammenklang überhaupt als einen neuen und zwar ſelbſtſtändigen Accord anſehen, da er Nichts iſt als ein Dreiklang, in welchem nur die Octave aufgehalten wird in ihrer Erſcheinung durch die diſſonirende große Septime, die vorher Terz war? — denn die *Auflöſung dieſer Septime muß immerhin über ihrem eigenen Grundbaſſe noch erfolgen*, und auch muß *ſie vorbereitet ſeyn*, was Alles nicht ſo abſolut nothwendig ſeyn dürfte, wollten wir den Zuſammenklang der Tonica mit der großen Septime als einen eigenen harmoniſchen Accord anſehen. Soll ich Ihnen nun auch nach Art unſers früheren Verfahrens bei Einführung von Diſſonanzen eine Regel über Einführung dieſer *aufwärts* ſich auflöſenden großen Septime mittheilen, ſo wird dieſe nach allem Bisherigen ganz natürlich lauten:

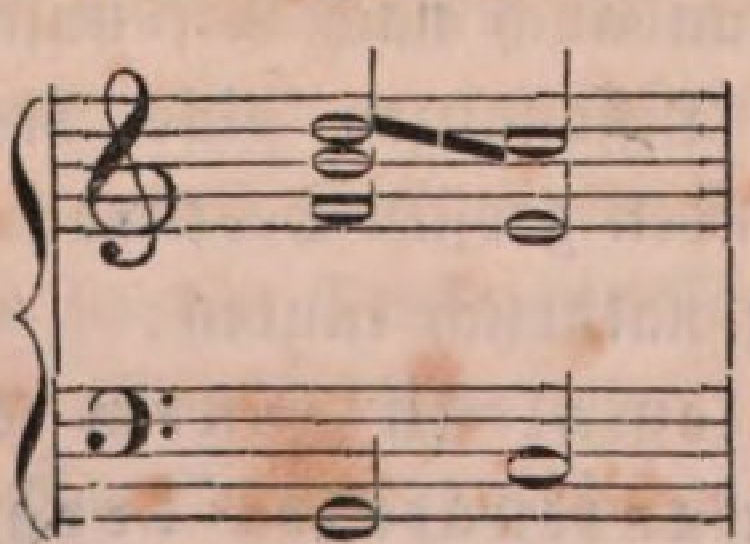
dieſelbe kann geſchehen allemal in einem Accorde, wenn demſelben ſein Dominantenaccord vorausgeht,

und wenn auch die Vorbereitung (als Terz) in derſelben Stimme ſtattfindet, wo die Septime erſcheint und ſich auflöst in die Octav.

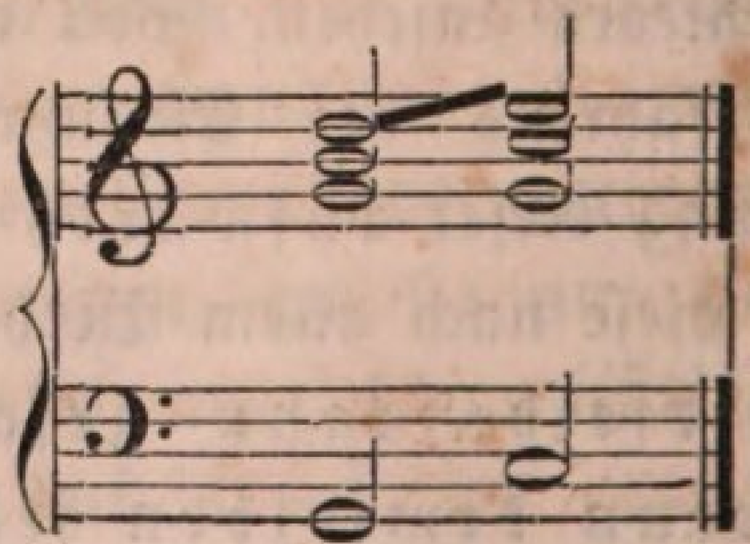
Ich will zur weiteren Erläuterung einige Accorde herſetzen, in welchen die Octav aufgehalten wird durch die große Septime, oder — was daſſelbe iſt — die Terz des Dominantenaccordes aufgehalten wird in ihrem Fortſchritte zur Octav des Tonicadreiklangs, indem ſie über der Tonica noch als diſſonirende große Septime erklingt:



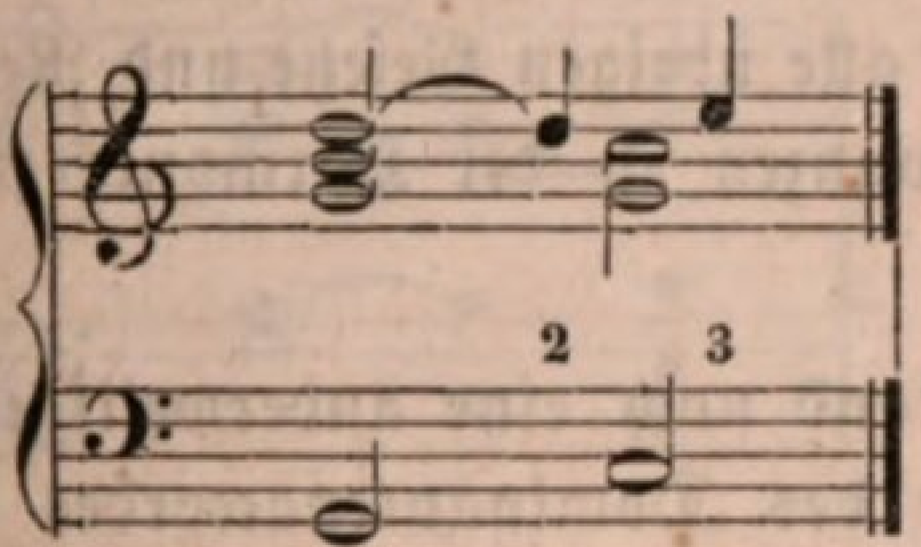
So gab uns die große Terz im Dominantenaccorde durch das Eigenthümliche ihrer Fortſchreitung, daß ſie allemal zur Octave des folgenden Tonicadreiklangs, als deren Leitton, hinaufſtrebt und auch hinauf ſich bewegt, Veranlaſſung, auch eine *aufſteigende* oder *aufwärts* ſich auflöſende Diſſonanz zu bilden. Wird durch kein anderes Intervall noch uns dieſe gleiche Gelegenheit werden und werden können? — Vermuthlich ja, denn ließ die Terz, eben weil ſie ihrer ganzen inneren und äußeren Natur nach aufwärts fortſchreitet, eine ſolche Bildung zu, ſo wird — der Schluß liegt ſehr nahe — auch jedes andere Intervall, bei dem ein Aufſteigen in der Fortſchreitung entweder Geſetz oder doch möglich iſt, unter Umſtänden zu einer ſteigenden Diſſonanz werden können. Es wird auf einen Verſuch ankommen. Welche ſind die Intervalle, bei denen ein Aufwärtsfortſchreiten Regel und wenn nicht dieſe ſo doch möglich und zuläſſig iſt? — Zunächſt — ſagen Sie ganz richtig — die *Quinte des Dominantenaccordes*. Sie wiſſen aus unſeren erſteren Lectionen her noch, wo wir zum Oeftern von den ſogenannten Stimmclauſeln redeten, daß der Fortſchritt der Quinte, als reinſter und vollkommenſter Conſonanz nächſt der Octav, unbeſtimmt iſt und nach Umſtänden ſowohl auf- als abwärts geſchehen kann. Wir dürfen ſpielen



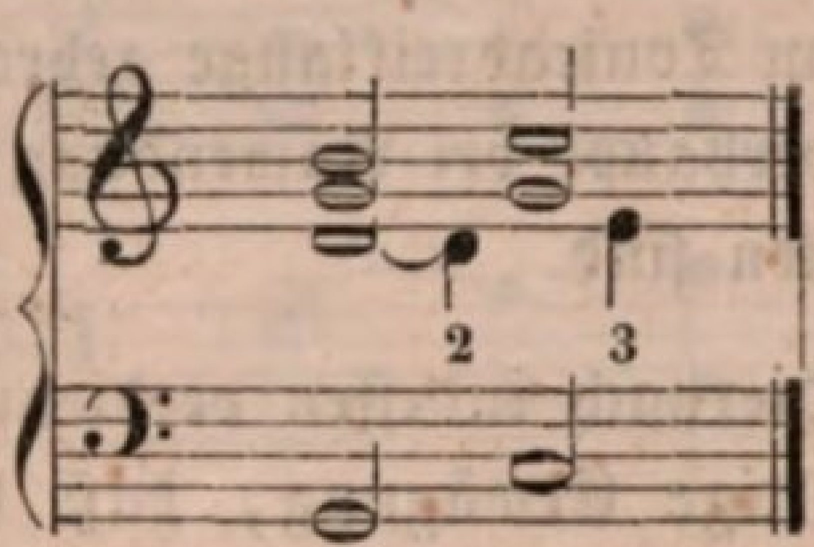
und



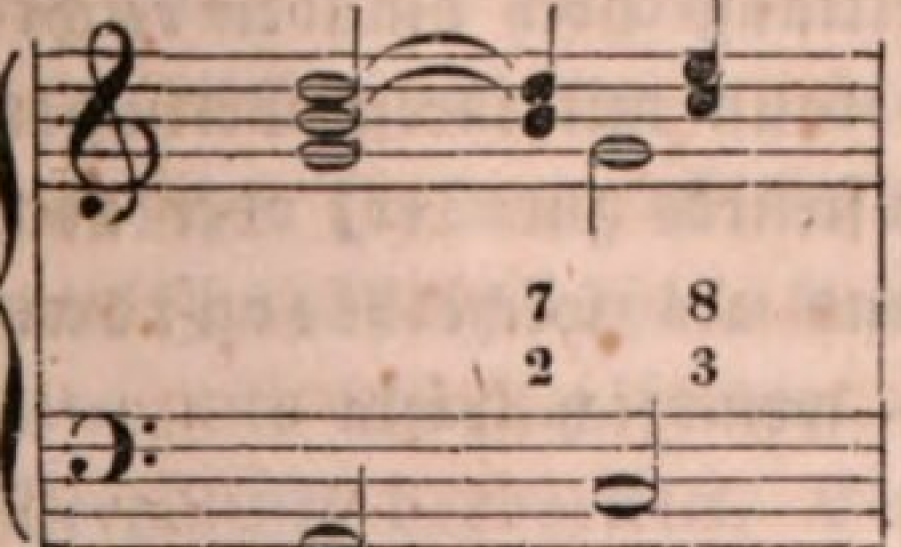
Beides iſt recht. *Fällt* die Quinte in dem Schritte von der Dominante zur Tonica, ſo geht ſie zur Octav der Tonica über; *ſteigt* ſie, ſo ſchreitet ſie zur Terz derſelben fort. Ob ſie ſteigen oder fallen ſoll, hängt von der Lage des folgenden Tonicadreiklangs ab. Angenommen nun, dieſe iſt eine ſolche, daß die Quinte ſteigt, alſo zur Terz des folgenden Tonicadreiklangs hinaufſchreitet, ſo machen wir es, um eine neue ſteigende Diſſonanz oder Retardation zu erhalten, eben ſo wie mit jener Terz, und laſſen die Quinte des Dominantenaccordes auch noch einige Zeit über der Tonica klingen, wo ſie zur diſſonirenden Secunde wird und dann ſich auflöst in die Terz:



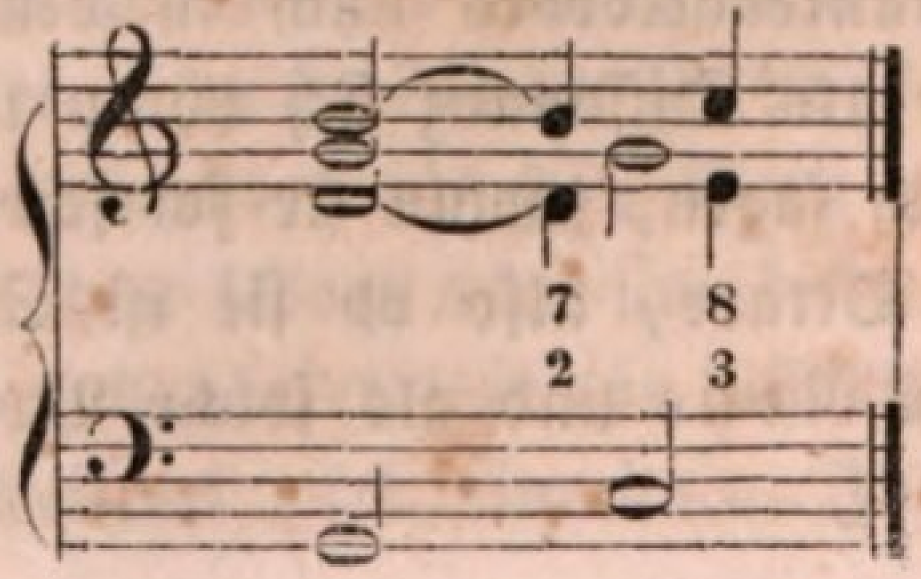
oder



Dadurch entſteht dann ein *Secundenaccord*, wenn wir die durch Diſſonanzverbindungen entſtehenden Zuſammenklänge als eigenthümliche Accorde anſehen wollen; wie himmelweit verſchieden aber derſelbe auch in dem Falle von jenem Secundenaccorde iſt, der durch die dritte Umkehrung des Hauptſeptimenaccordes, und von jenem, der durch die vierte Umkehrung des Nonenaccordes ſich bildet, ſehen Sie auf den erſten Blick. Verbinden wir dann beide ſteigenden Diſſonanzen, dieſe Secunde und jene große Septime, mit einander — es iſt Ihnen ja bekannt, daß recht wohl mehrere Diſſonanzen auf einmal in einem Accorde eingeführt werden dürfen —, alſo verbinden wir beide ſteigende Diſſonanzen mit einander, ſo entſteht derjenige Zuſammenklang, welchen gewöhnlich die Theorie als den *Secundſeptimenaccord* bezeichnet, aber — wie gezeigt und geſagt — nichts Anderes iſt als der reine Dreiklang, in welchem die Octav und Terz nur aufgehalten werden durch die Septime und Secunde, die vorbereitet ſind in dem vorausgehenden Dominantenaccorde durch die Terz und Quinte:



oder

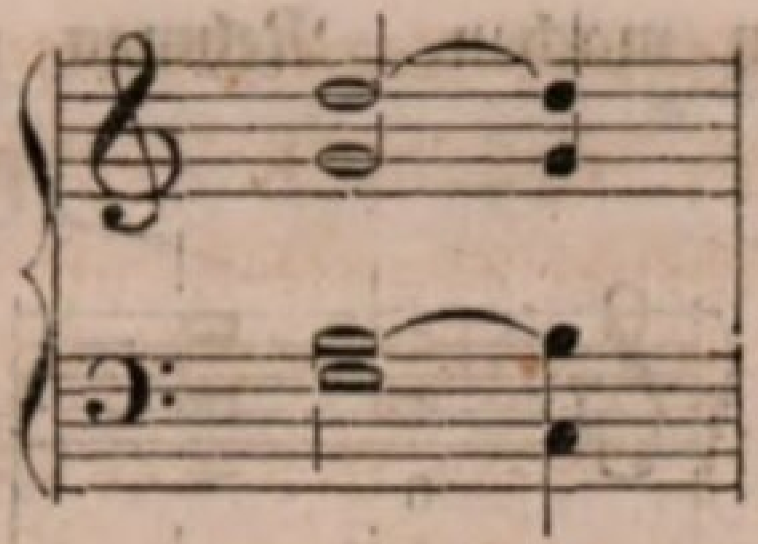


Alſo — wenn eine beſondere Regel gegeben werden ſoll —

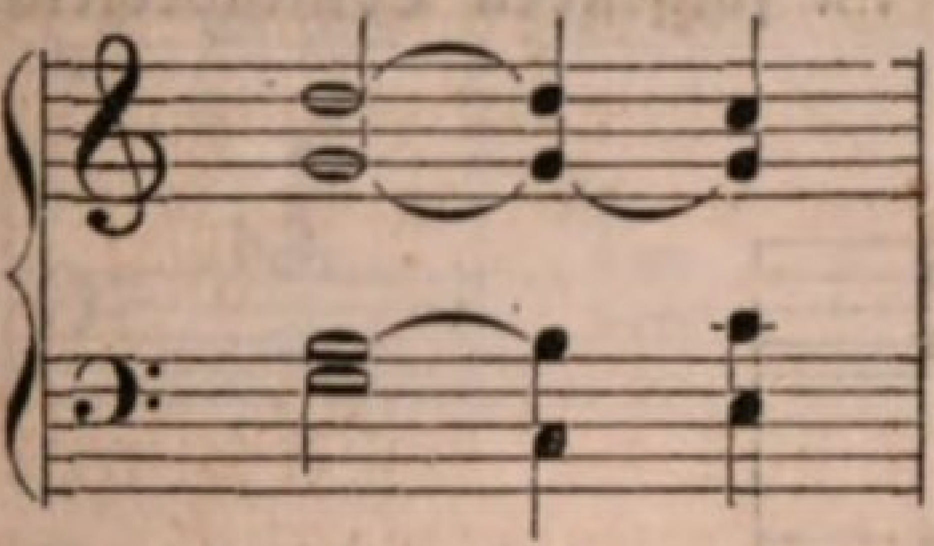
auch die Secunde läßt ſich als ſteigende Diſſonanz oder Retardation in einem Accorde einführen, wenn demſelben ſein Dominantenaccord vorausgeht, und in dieſem eine gehörige Vorbereitung der Diſſonanz durch die Quinte geſchieht,

denn wie bei der Terz des Dominantenaccordes, wenn dieſelbe als diſſonirende große Septime und Aufhalt von der Octave im Tonicadreiklange gebraucht wird, gelten auch hier bei der Quinte deſſelben Accordes, wenn dieſelbe als diſſonirende Secunde und Aufhalt von der Terz in dem Tonicadreiklange gebraucht wird, alle übrigen Geſetze und Regeln, die überhaupt bei Anwendung von Diſſonanzen in der Harmonie zu beobachten ſind.

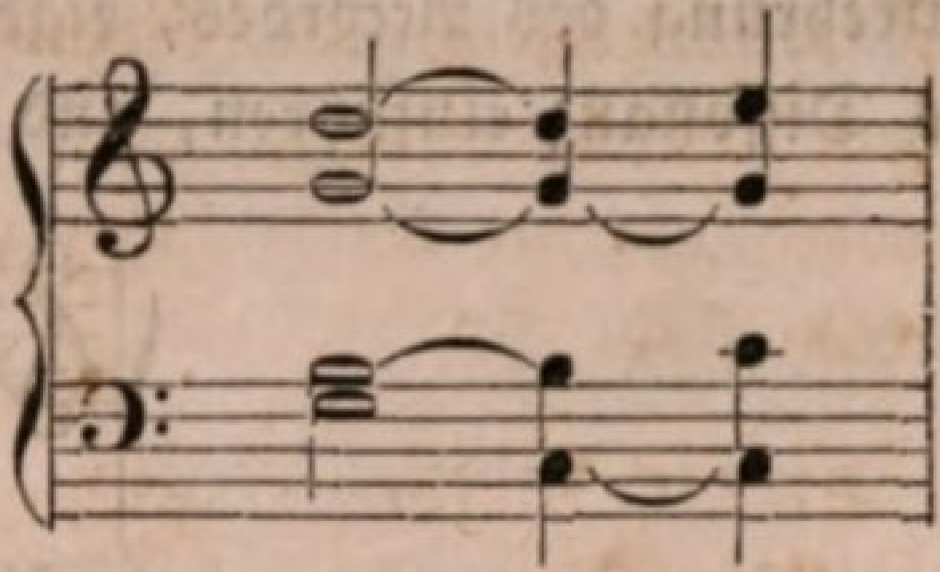
Hiernach indeſſen verdient der Umſtand noch eine anderweitige und ſorgfältige Erwägung, daß die Quinte des Dominantenaccordes nicht blos ſteigen, ſondern auch fallen kann in ihrer Fortſchreitung. Es beruht dieſe Unbeſtimmtheit und Unentſchiedenheit in der Bewegung nicht etwa auch auf einer Unbeſtimmtheit, ſondern auf einer nur übergroßen Beſtimmtheit des Charakters des Intervalles. Die Octave ausgenommen iſt kein anderes Intervall ſo ſehr conſonirend als die Quinte: nur etwas weniger entſchieden in dieſer Klangreinheit und ſie würde augenblicklich auch an eine eben ſo feſte und beſtimmte Fortſchreitung gebunden ſeyn wie die Terz, welche die nächſte vollkommenſte und reinſte Conſonanz nach der Quinte iſt. Für den Gebrauch der Quinte als Diſſonanz im nächſten Accorde iſt dieſer Umſtand ihrer Unbeſtimmtheit in der Fortſchreitung in ſo fern von großer Wichtigkeit, als er mit dem Erklingen der Diſſonanz gar kein entſcheidendes Urtheil über ihren Fortſchritt und ſomit auch ihr harmoniſches Verhältniß zuläßt. Bei der Terz des Dominantenaccordes iſt das ganz anders; wenn dieſe als diſſonirende große Septime im Tonicadreiklange auftritt, ſo wiſſen und hören wir beſtimmt, daß die Octav darauf folgen muß, können augenblicklich entſcheiden, daß hier eine Retardation ſtattfindet; allein wenn die Quinte des Dominantenaccordes auch in den Tonicadreiklang noch hinüber reicht und hier als Diſſonanz ſich hören läßt — wer kann mit ihrem Erklingen ſogleich ſagen, wohin ſie fortſchreitet, ob aufwärts zur Terz oder abwärts zur Octave, alſo ob ſie iſt Secunde und als ſolche Retardation, oder None und als ſolche Vorhalt? — wenn ich ſpiele



können Sie mit Gewißheit ſagen, was folgen muß? — daß der Tenor ſein h in das unmittelbar darüber liegende c hinaufſteigen laſſen muß, unterliegt keinem Zweifel; aber ob das d im Sopran zu c hinab oder zu e hinaufſteigt, ob ich alſo ſpielen werde

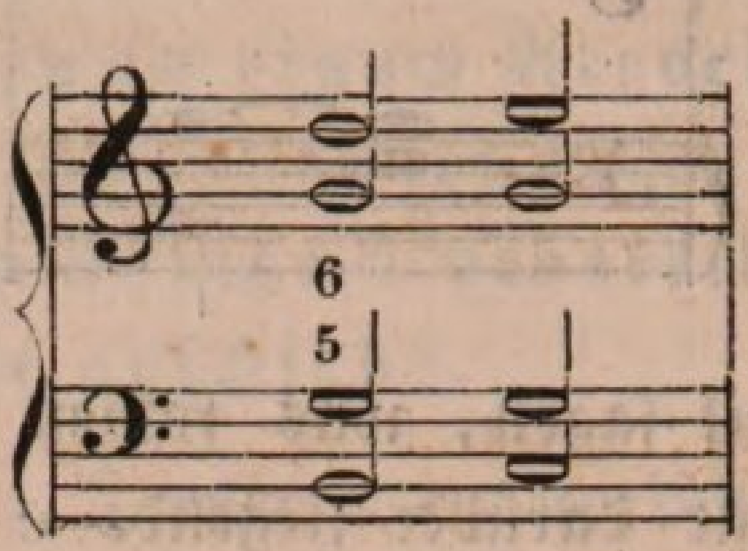


oder

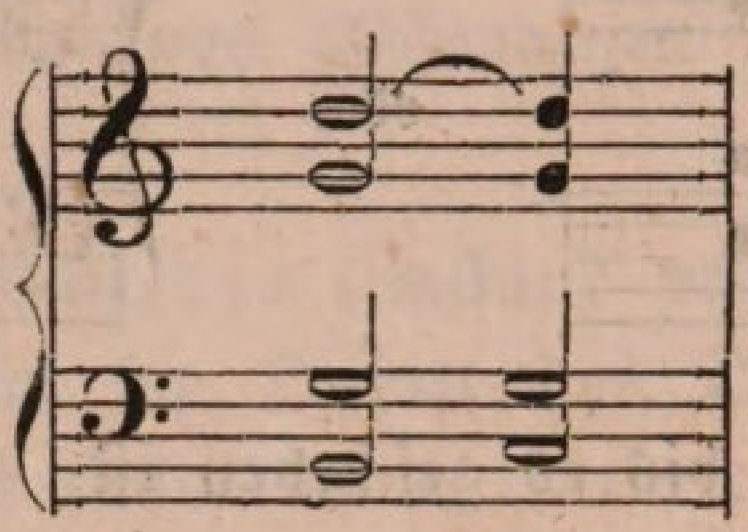


weiß Niemand eher, als bis es geſchehen iſt. Laſſe ich das d, wie im erſten Falle, zur Octav c hinabſteigen, ſo iſt es über der Tonica nicht diſſonirende Secunde, ſondern diſſonirende None, und als abwärts ſich auflöſend nicht Aufhalt, ſondern Vorhalt; laſſe ich es aber, wie im zweiten Falle, zur Terz e hinaufſchreiten, ſo iſt es retardirende Secunde. Darauf kommt Viel an bei Beurtheilung eines Satzes, und um daher — jetzt erſuche ich Sie, wohl Acht zu geben — auch der Quinte des Dominantenaccordes, wenn ſie im nächſten Tonicadreiklange als Diſſonanz gebraucht wird, gleich mit ihrem Erſcheinen als Diſſonanz ein ſolch' für ihre Fortſchreitung und für ihren Charakter, ob ſie Secunde oder None, Retardation oder Vorhalt iſt, entſcheidendes Merkmal zu geben, wie die Terz des Dominantenaccordes in jedem Falle ein ſolches beſitzt, pflegt man ſie auch wohl, wo ſie als Retardation oder aufwärts in die Terz ſich auflöſende Secunde erſcheint, zur Unterſcheidung von dem Falle, wo ſie als Vorhalt oder in die Octav hinabſteigende None auftritt, nachdem ſie zuerſt in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit als reine Quinte im Dominantenaccorde ſich geltend gemacht hat, um einen halben Ton zu erhöhen und in dieſer erhöheten Potenz dann als übermäßige Secunde im Tonicadreiklange erſcheinen zu laſſen, als welche ſie nun über ihren Fortſchritt in die Terz gar keinen Zweifel mehr übrig läßt, ſolchen jedoch auch um deſto beſtimmter und ſchneller fordert, je ſchärfer und härter jetzt ihr diſſonirendes Verhältniß hervortritt. Ein einziges Beiſpiel wird hinreichen, Ihnen

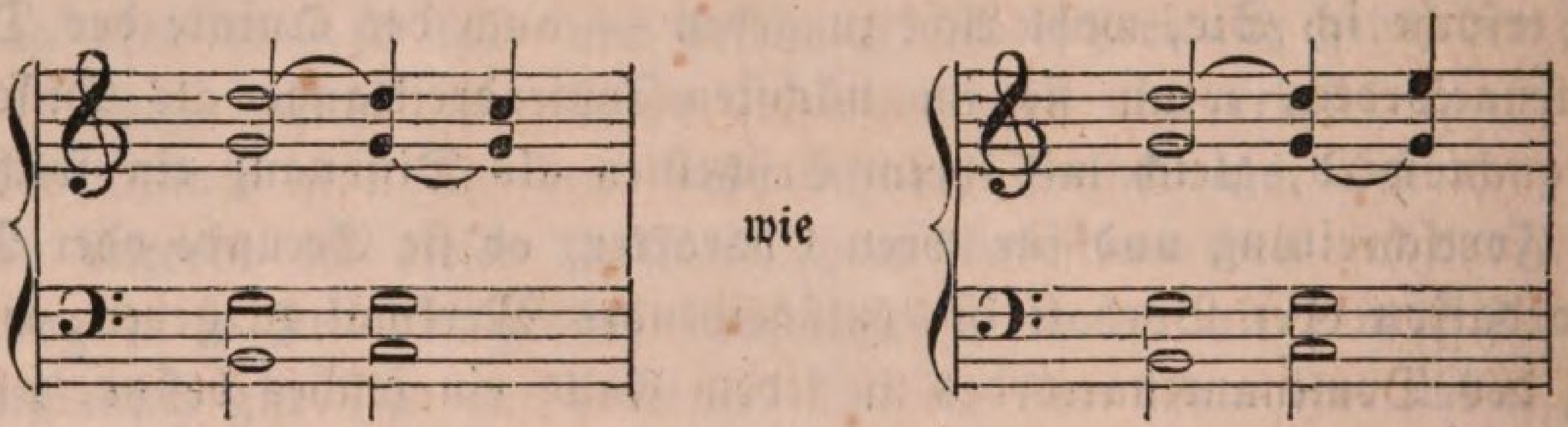
die Sache anſchaulich zu machen. Nehmen wir dazu die Accorde in weiter Harmonie



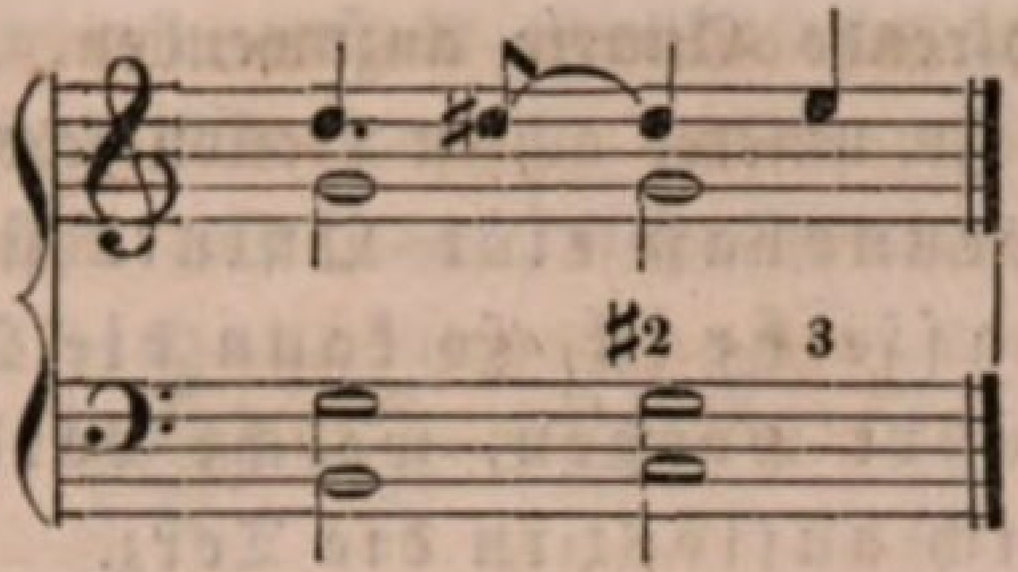
Wollen wir die Quinte d des Dominantenaccordes (jetzt, durch die Umkehrung des Accordes, eigentlich Terz) im folgenden Tonicadreiklange als Diſſonanz einführen, und wir ſpielen



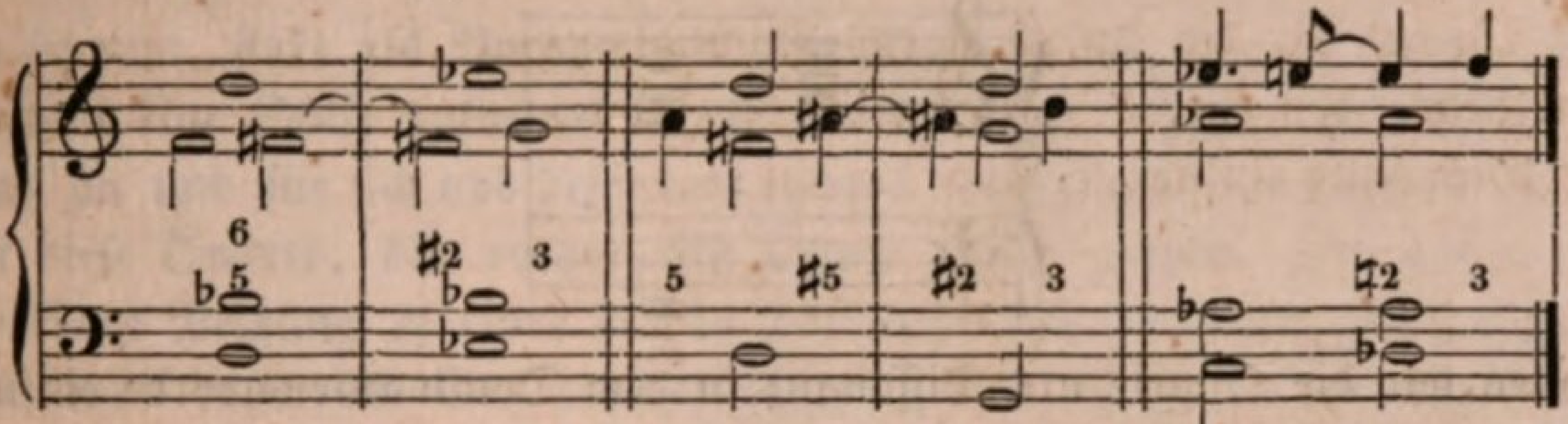
ſo iſt jetzt in dem Augenblick, wo das d als Diſſonanz über C erſcheint, noch Niemand gewiß, ob es die Secunde oder None, ob Retardation oder Vorhalt iſt, ſich aufwärts oder abwärts auflöst; es kann eben ſo gut der Satz heißen



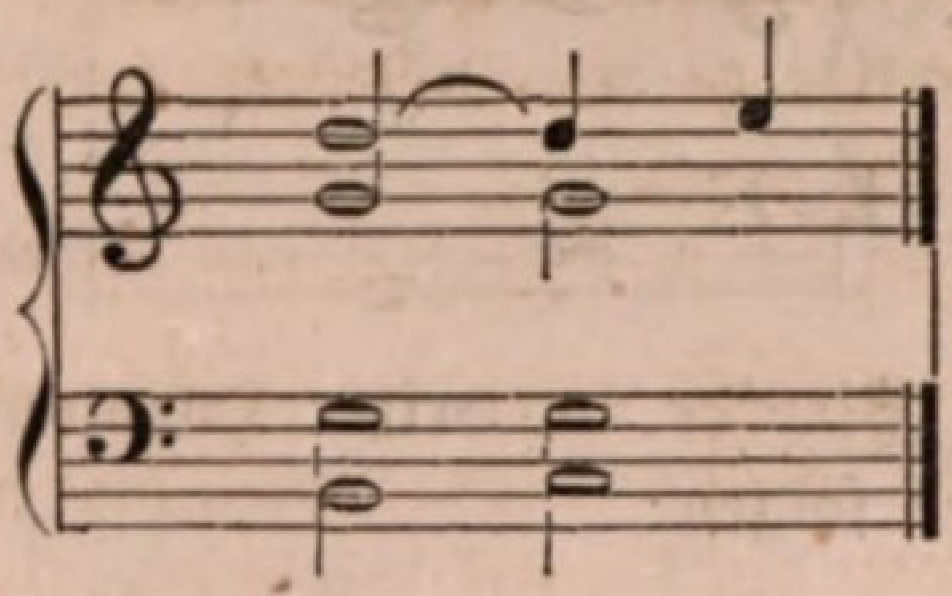
aber wenn wir das d, die Quinte des Dominantenaccordes, noch ehe es aufhört, dieſe zu ſeyn, um einen halben Ton erhöhen und in dieſem erhöheten Zuſtande es dann als übermäßige Secunde über der Tonica erſcheinen laſſen, ſo bleibt gar kein Zweifel mehr über ſeine Fortſchreitung übrig, es kann nicht anders als aufwärts ſteigen, denn es iſt Leitton von dem folgenden Tone geworden. Die Quinte iſt jetzt, was die Terz des Dominantenaccordes wird, ſobald man dieſelbe als Diſſonanz im Tonicadreiklange verwendet, und daher jetzt auch die entſchiedene, vollkommene Gleichheit in dem Fortſchritte der beiden Intervalle:



Soll ich auch aus anderen Tonarten und mit verſchiedenem Notenwerthe Beiſpiele herſchreiben:



Genöthigt ſind wir zu dieſer Erhöhung der Quinte des Dominantenaccordes nicht, im Fall dieſelbe im folgenden Tonicadreiklange als Retardation eingeführt werden ſoll; wir können — ohne den mindeſten Fehler zu begehen — eben ſo gut auch ſetzen und ſpielen:

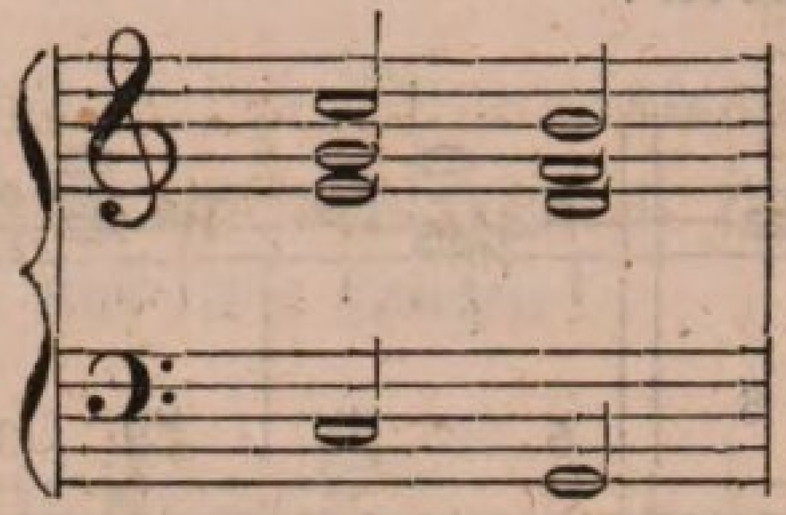


nur der Charakter der Harmonie und ihr Ausdruck wird dadurch beſtimmter, und wo es daher auf dieſen ankommt, mag jene Erhöhung immerhin geſchehen. Auch der Melodie derjenigen Stimme, in welcher die Retardation vorkommt, läßt ſich dadurch mehr Fluß und Biegſamkeit geben, was Ihnen nachher in einem größeren Beiſpiele klar werden ſoll; für jetzt erſt zur letzten möglichen ſteigenden Diſſonanz. Durch jenen Proceß nämlich, daß wir ein Intervall, welches in dem folgenden Accorde als Retardation benutzt werden ſoll, zu dem Zwecke, damit es ſeine entſchiedene Neigung und Tauglichkeit dazu ausſpricht, um einen halben Ton erhöhen können, wird es nicht blos möglich, die Quinte des Dominantenaccordes im Tonicadreiklange als retardirende Secunde, ſondern umgekehrt auch die (wie jene Quinte) ebenfalls unbeſtimmt fortſchreitende Octave des Tonicadreiklangs in dem Dominan-

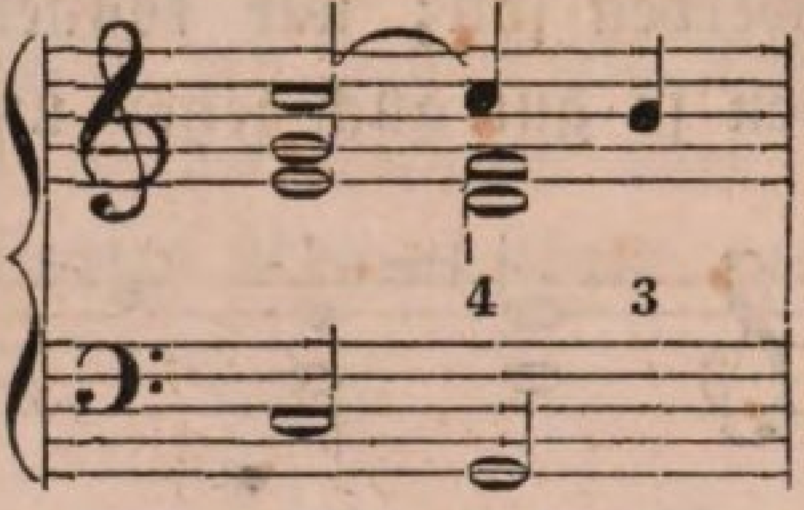
tenaccorde als retardirende Quarte anzuwenden. Machen wir ſogleich den Verſuch damit. In unſerer achten Lection ſchon lernten wir:

wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt oder Quarte fällt, was daſſelbe iſt, ſo kann die Quarte als Diſſonanz eingeführt werden, welche vorbereitet iſt in der Octav und ſich auflöst in die Terz.

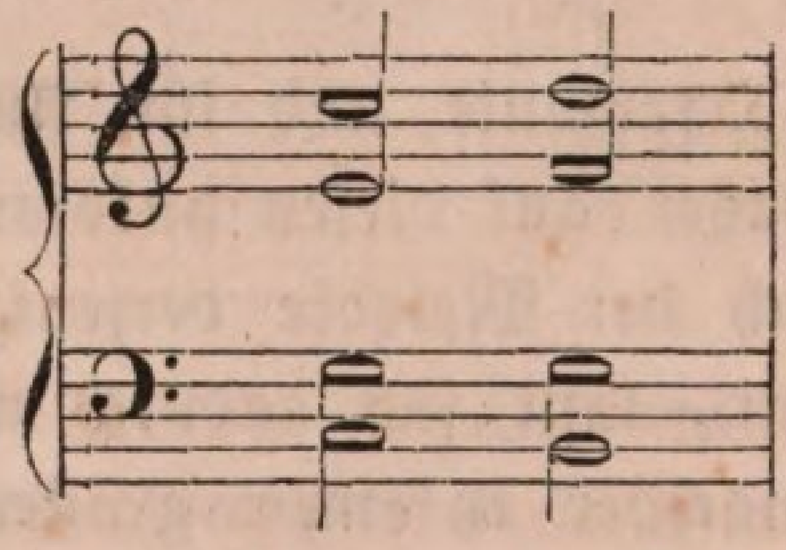
Die Folge des Grundbaſſes trifft nun ein jedesmal, wenn auf einen Dreiklang ſein Dominantenaccord folgt, wie hier:



wollen wir die Quarte als Diſſonanz in dem Dominantenaccorde einführen, ſo unterliegt dies jener Regel nach durchaus keinen Schwierigkeiten: ſie wird in die Oberſtimme kommen, wo ſie vorher als Octav vorhanden iſt und wo ſie ſich auch in die Terz auflöst —

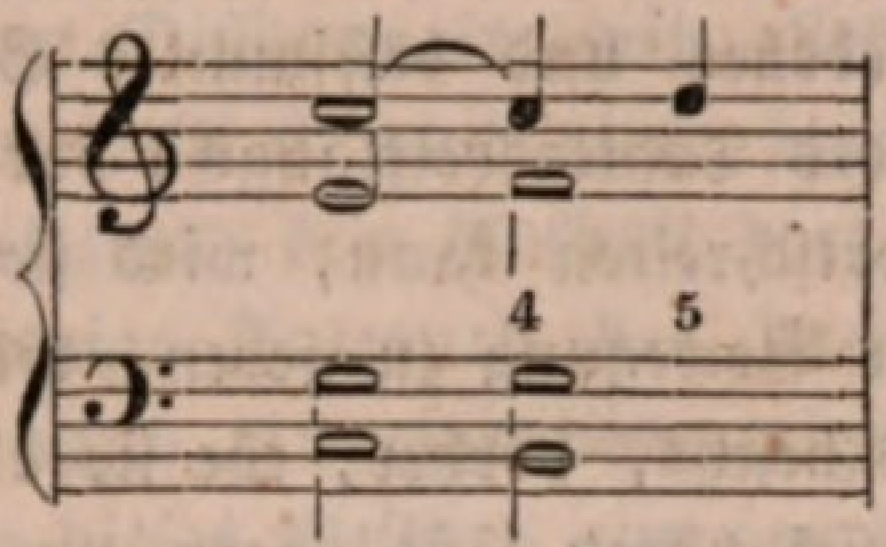


wie aber, wenn dieſe Accorde in weiter Harmonie ſtehen und in dieſer Lage zwar auf einander folgen:

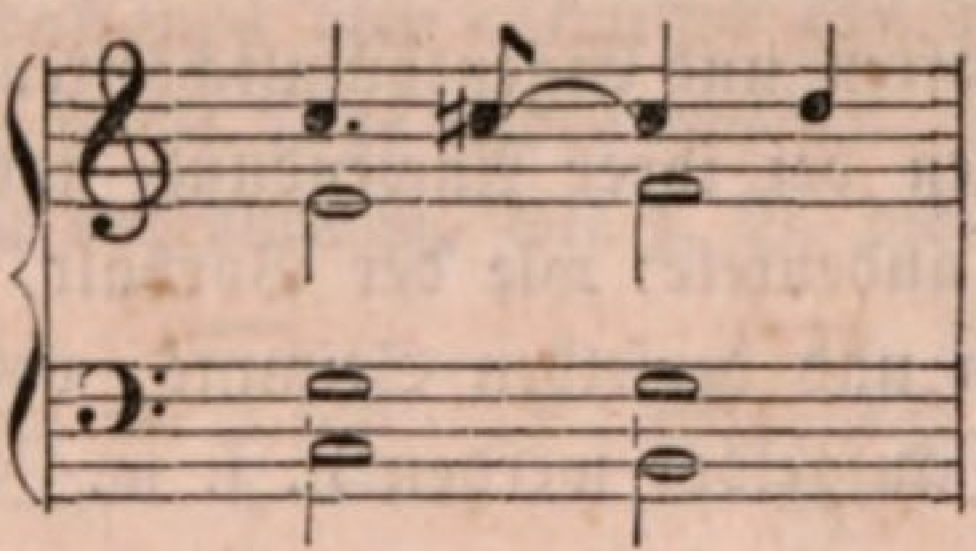


wie iſt alsdann möglich, jene Quarte als Diſſonanz im Dominantenaccorde einzuführen? — vorbereitet iſt ſie jetzt ebenfalls im Sopran, aber ihre Auflöſung in die Terz müßte im Baſſe geſchehen; das geht nicht an; durch einen Nachſchlag, wie wir früher das Verfahren lernten, die richtige Vorbereitung oder Auflöſung zu bewirken, iſt auch eine reine Unmöglichkeit, wenn der Baß nicht ſelbſt die Diſſonanz haben ſoll; — wie da helfen? — wir laſſen die Diſſonanz oder wenigſtens die Quarte ganz weg; aber wenn ſie nun ſtehen ſoll? — ſo — ein anderer Ausweg bleibt

nicht übrig — müſſen wir anſtatt abwärts ſie aufwärts ſich auflöſen laſſen, oder mit anderen Worten, ſie nicht als Vorhalt, ſondern als Aufhalt, als Retardation gebrauchen, und ſchreiben



wo ſie nun, ſtatt als Vorhalt um eine Stufe in die Terz zu fallen, als Aufhalt eine Stufe aufwärts in die Quinte ſteigt. Indeß ſo richtig der Satz an und für ſich und beſonders in blos orthographiſcher Hinſicht iſt, ſo hat dieſe Quarte, die vorher als Octav gehört wurde, doch wenig bemerkbare Neigung zu einer ſolchen Fortſchreitung (aufwärts zur Quinte), und wenn daher der Satz einmal geſchehen und die Folge der Intervalle eine gewiſſe Nothwendigkeit in ſich tragen ſoll, ſo verfahren wir am ſicherſten und zweckmäßigſten, wenn wir dieſelbe Operation, wie vorhin mit der Quinte des Dominantenaccordes, als ſie als Retardation im Tonicadreiklange gebraucht werden ſollte, auch jetzt mit der Octav des Tonicadreiklangs, die zur aufhaltenden Quarte in dem darauf folgenden Dominantenaccorde dient, vornehmen, alſo dieſelbe, noch ehe ſie als Diſſonanz erſcheint, um einen halben Ton erhöhen und ſomit als Diſſonanz über der Dominante zur übermäßigen Quarte werden laſſen, wie Sie hier ſehen:



Wiederhole ich jetzt mit kurzen Worten die ganze Lehre von den Retardationen oder Aufhaltungen: es ſind dieſe nichts Anderes als *ſteigende*, d. h. ſich aufwärts auflöſende *Diſſonanzen*, und als ſolche können benutzt werden:

1) die *große Septime*, welche ſich einführen läßt, wenn der Grundbaß von der Dominante zur Tonica fortſchreitet, oder — mit anderen Worten — eine Quarte ſteigt oder eine Quinte fällt, alſo auf den Dominantenaccord der Tonicadreiklang folgt. Vorbereitet wird ſie durch die Terz des Dominantenaccordes, und ihre Auflöſung geſchieht in die Octave der Tonica.

2) die Secunde, und zwar in demſelben Falle, wenn dem Accorde, in welchem die Einführung geſchieht, ſein Dominantenaccord vorausgeht, wo jene Secunde Quinte iſt. Weil dieſe Quinte aber nicht ein entſchiedenes und beſtimmtes Streben nach dem Tone über ſich (Terz des Tonicadreiklangs) hat, ſondern eben ſo gut auch abwärts fortſchreiten kann, wird ſie, um ihr dieſelbe Beſtimmtheit in der Bewegung zu geben, welche die Terz des Dominantenaccordes beſitzt, vorher, ehe ſie als diſſonirende Secunde über der Tonica ſich hören läßt, gern um eiue Stufe erhöht, ſo daß ſie alſo übermäßige Secunde iſt, auf welche nothwendig die Terz folgen muß.

3) die Quarte, wenn der Grundbaß eine Quinte ſteigt oder Quarte fällt, mit anderen Worten: im Dominantenaccorde, wenn demſelben der Tonicadreiklang vorausgeht, in welchem ſie durch die Octave vorbereitet wird. Aber auch dieſe Octave verlangt nicht unbedingt, aufwärts fortzuſchreiten, und wird daher, wie jene Quinte des Dominantenaccordes, um ihr ein ſolches beſtimmtes Verlangen zu geben, ebenfalls noch vor ihrem Erſcheinen als Quarte in dem Dominantenaccorde um einen halben Ton erhöht, worauf ſie hier übermäßige Quarte iſt und als ſolche nothwendig zur Quinte ſich fortbewegt.

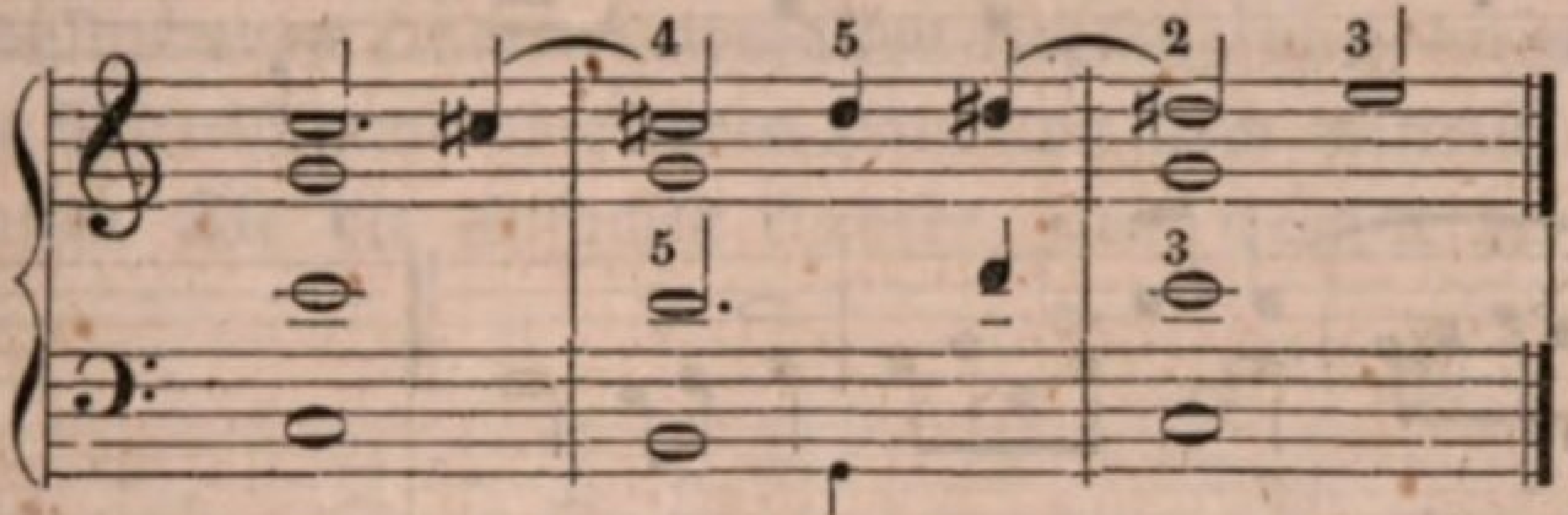
Die umgekehrte Auflöſung abgerechnet, theilen endlich die aufſteigenden Diſſonanzen oder Retardationen mit den abſteigenden oder Vorhalten alle ſonſtigen Eigenſchaften und Eigenthümlichkeiten, welche ein beſonderes geſetzmäßiges Verfahren bei ihrer Anwendung nothwendig machen, wie ich auch vorhin ſchon andeutete: wie der Vorhalt, ſo muß auch der Aufhalt, und zwar in ein und derſelben Stimme, vorbereitet und über ſeinem Grundbaſſe noch aufgelöst werden u. ſ. w.

Das wäre ohngefähr in Ueberſicht der Inhalt meines ganzen heutigen Vortrags, und wir dürfen damit auch die Lehre von der Retardation oder Aufhaltung als geſchloſſen betrachten; doch läßt mich die Beſorgniß, daß Sie einen Umſtand, der zwar auch bei den Vorhalten ſchon als unumſtößliches Geſetz galt, nicht ſorgfältig genug bei Ihren häuslichen Uebungen, bei denen Sie nun auch Aufhalte aller Art in Anwendung bringen werden, in's Auge faſſen, gleichwohl noch nicht völlig zu Ende kommen. Ich meine nämlich jenen Umſtand,

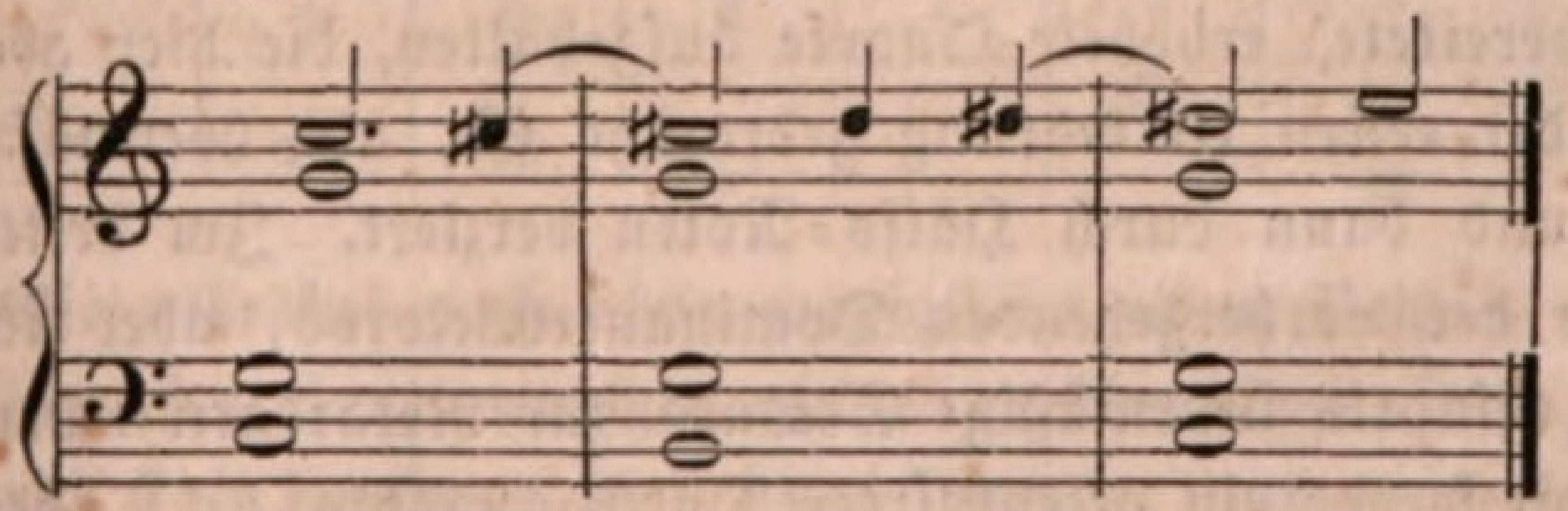
daß keine Diſſonanz mit derjenigen Conſonanz gleichzeitig auftreten darf, in welche ſie ſich auflöst, mögen die Stimmen, in welchen

Con- und Diſſonanz ſich befinden, nun auch noch ſo verſchieden ſeyn oder noch ſo entfernt von einander liegen.

Dieſe Regel, erinnern Sie, machte ſchon bei den **Vorhalten** oder abwärts ſich auflöſenden Diſſonanzen mit aller Strenge ſich geltend, nicht weniger gewiſſenhaft will ſie auch hier, bei den Aufhaltungen oder Retardationen beobachtet ſeyn: kein Aufhalt darf ſtatt finden, wenn mit demſelben zugleich dasjenige Intervall des Accordes in einer andern Stimme erklingt, das durch ihn eigentlich aufgehalten wird, und doch geſchehen Uebertretungen dieſes Geſetzes nur gar zu leicht. Iſt folgender Satz richtig? —

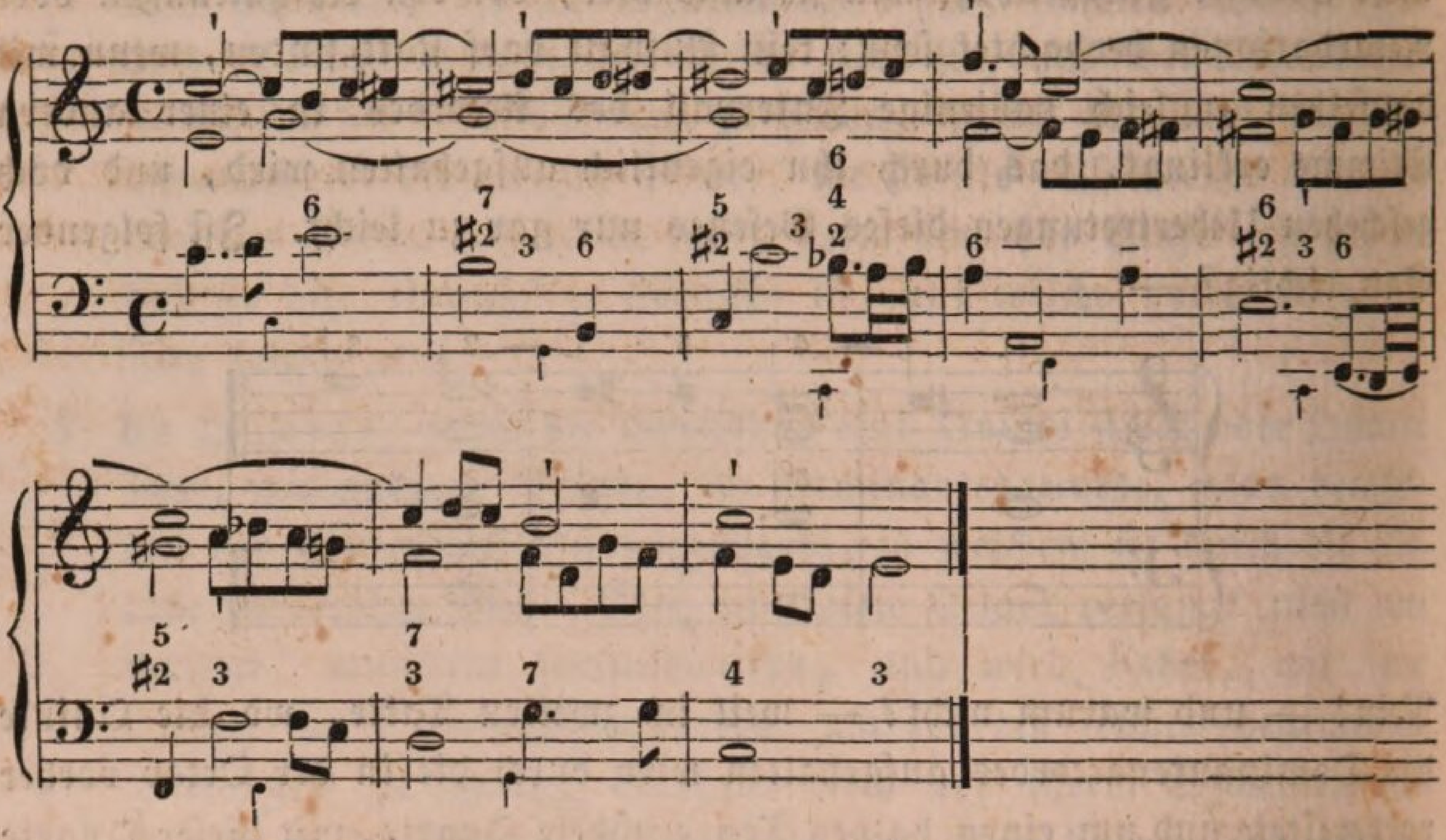


Nein! — und warum nicht? — weil im zweiten Takte, wo die Quinte des Dominantenaccordes aufgehalten wird durch die in der Octav vorher vorbereitete und um einen halben Ton erhöhete Quarte, mit dieſer Quarte zugleich auch ſchon die Quinte des Accordes (wegen der Umkehrung jetzt eigentlich Terz) im Tenor erſcheint, und daſſelbe der Fall iſt im dritten Takte, wo mit der, die Terz aufhaltenden übermäßigen Secunde, zugleich in einer andern Stimme (Tenor) eine Terz des Accords erklingt. Es durften alſo die Retardationen hier entweder gar nicht ſtattfinden, oder hätten die Accorde eine ſolche Lage haben müſſen, daß die aufgehaltenen Intervalle nicht doppelt vorkommen, wie z. B. dieſe



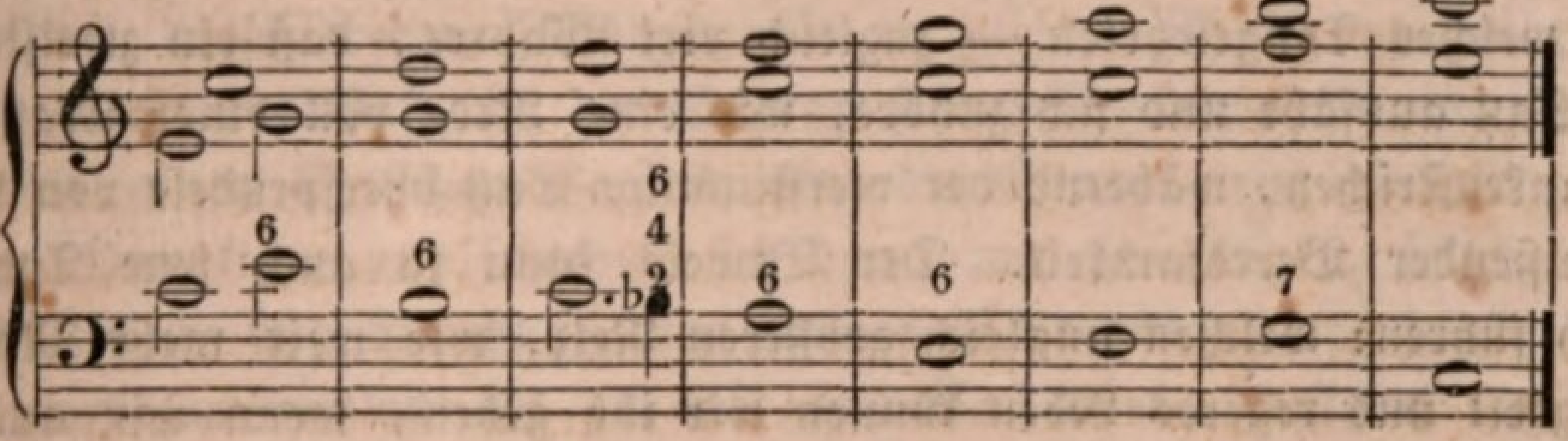
Seyn Sie alſo ſtets auf Ihrer Hut, daß Sie, Sie mögen nun abwärts oder aufwärts ſchreitende Diſſonanzen einführen, Vorhalte oder Aufhalte anbringen, niemals gegen jenes Verbot des Zuſammentreffens von Diſſonanz und dieſelbe auflöſender Conſonanz handeln, und dieſe Ermahnung Ihnen noch an's Herz gelegt, will ich jetzt, zu Ihrer Uebung und um Ihnen Alles ſo recht klar und anſchaulich zu machen, was ich Ihnen in der letzten Stunde vorgetragen und gelehrt habe, wieder die diatoniſche

Tonleiter in Harmonie bringen, und ſo zwar, daß nur drei Stimmen dieſelbe vortragen, aber gleichwohl ſie untermiſcht iſt mit durchgehenden und Hülfs-Noten, wie endlich die Leiter ſelbſt mit ſteigenden Diſſonanzen oder Retardationen:

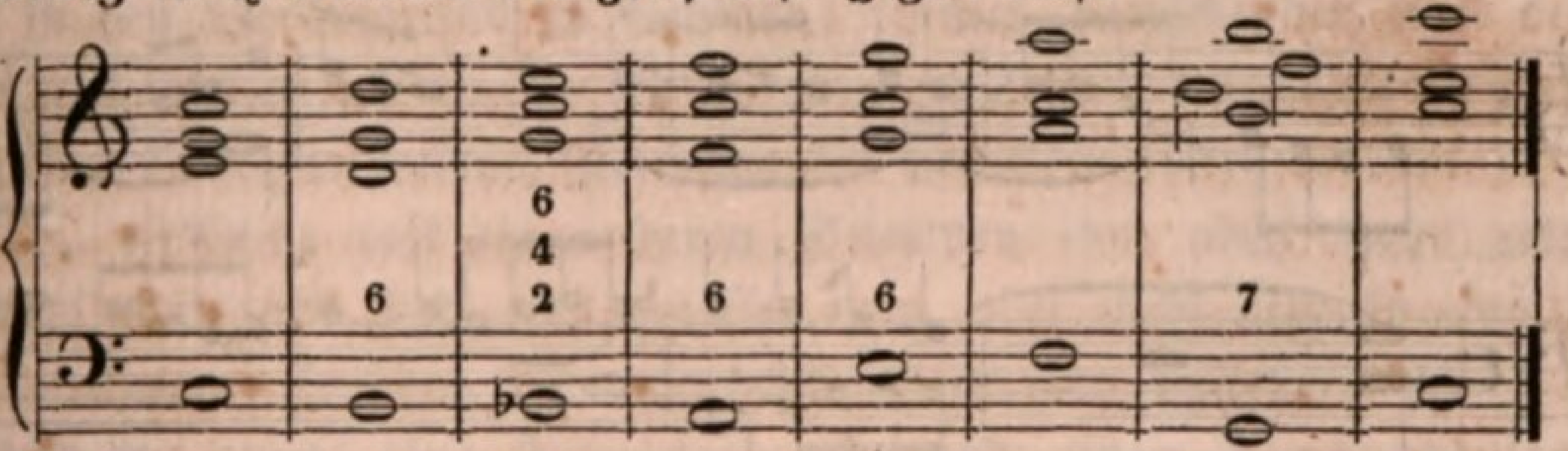


Diejenigen Töne, welche die eigentliche Leiter ausmachen, und durch welche ſich dieſe auch in dem Satze kund giebt, habe ich mit einer kleinen ſenkrechten Linie (ˈ) und den Grundbaß mit kleinen Noten unter dem Baſſe bezeichnet. Im erſten Takte iſt die Oberſtimme mit Hülfs-Noten verziert und der Baß macht ſeinen Terzenſchritt durch einen Durchgangston. Im zweiten Takte wird der Melodienton, die Quinte von ſeinem Grundbaſſe, der die Dominante des folgenden iſt, durch die (auch richtig vorbereitete) erhöhete Quarte aufgehalten, die hier aber, weil der Accord in der erſten Umkehrung gebraucht iſt, als übermäßige Secunde erſcheint, und dann durch Hülfs-Noten verziert. Im dritten Takte iſt die Quinte des vorhergehenden Dominantenaccords, aber in erhöhetem Zuſtande, alſo als übermäßige Secunde zur Retardation der Terz angewendet, und ferner ein accentuirter Durchgangston (d), dem ſchon ein Hülfston vorausging, gebraucht worden, wie der Baß durch eine Hülfsnote verziert. Im vierten Takte ſchlägt um des lebendigeren Rhythmus willen die Oberſtimme einen Nebenharmonienton an, und dann nimmt die Mittelſtimme jener Oberſtimme die Hauptmelodie oder das Subjekt ab, und führt es in ähnlichen Tonfiguren weiter, indem der Melodienton durch Hülfstöne ſich fortbewegt. Im fünften Takte, wo der Grundbaß eine Quarte fällt, iſt die — und zwar erhöhete Quarte (durch die

Umkehrung des Accordes jetzt Secunde) als ſteigende Diſſonanz eingeführt, welche vorbereitet wurde durch die Octave des vorhergehenden Dreiklangs. Im ſechsten Takte iſt die übermäßige Secunde (erhöhete Quinte des vorhergehenden Dominantenaccordes) als Retardation der Terz gebraucht, und der Baß macht ſeinen Terzenſchritt durch einen Durchgangston. Im ſiebenten Takte übernimmt mit dem h, zu welchem ſie durch einen Durchgangston fortſchreitet, die Oberſtimme wieder die Melodie, und die Mittelſtimme bewegt ſich durch Nebenharmonien, indem ſie den zum Grunde liegenden Accord eigentlich zergliedert. Im letzten Takte endlich iſt die Septime aus dem vorhergehenden Accorde als gewöhnliche diſſonirende Quarte beibehalten worden; nach deren Auflöſung verziert die Mittelſtimme aber ihren Hauptton noch mittelſt eines Hülfstones. Halten Sie die einfachen Accorde, aus welchen der ganze Satz beſteht —

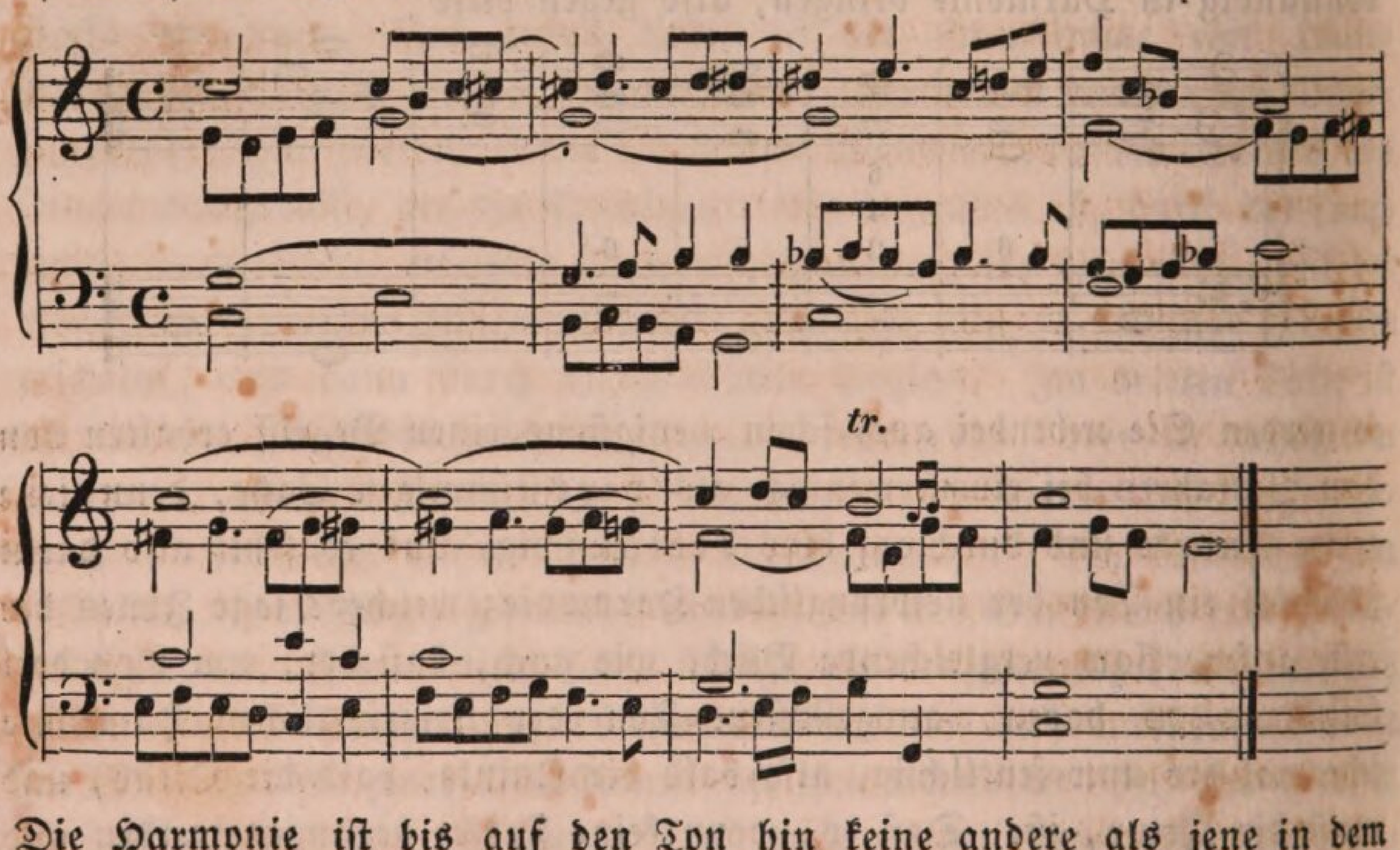


genau gegen die, welche überhaupt entſtehen, wenn wir eine Tonleiter vollſtändig in Harmonie bringen, alſo gegen dieſe



ſo werden Sie nebenbei auch ſchon wenigſtens einen Begriff erhalten von dem Verfahren bei einem weniger als vierſtimmigen Satze, denn jene erſten Accorde ſind durchweg blos dreiſtimmig, und es fehlt alſo darin jedesmal ein Ton der urſprünglichen Harmonie; welcher? ſagt Ihnen der erſte aufmerkſam vergleichende Blick, wie auch, daß der, um blos drei Stimmen zu haben, ausgeſtoßene Ton der urſprünglichen Harmonie jedesmal der unweſentlichſte, alſo bald die Quinte, bald die Octav, und meiſt die Octav, iſt. Daß es, wenn keine Fehler begangen werden und die Stimmen doch auch in melodiſchen Wendungen ſich fortbewegen ſollen, weit ſchwerer iſt, für weniger denn vier Stimmen eine Harmonie zu

ſetzen, werden Sie ſpäter, wo wir insbeſondere und ausdrücklich davon reden, bald erfahren; nicht allein, daß oft Fälle dabei vorkommen können, wo die Ausſcheidung der überflüſſigen Töne, die natürlich auf der Beurtheilung ihrer minderen oder größeren Weſentlichkeit beruht, viele und ſorgliche Ueberlegung wie Vorſicht erfordert, ſondern die Fülle und Vollſtändigkeit des vierſtimmigen Satzes an und für ſich ſchon bieten weit mehr Gelegenheit zu gefälligen und die ganze Muſik wirkſamer machenden Tongruppen und melodiſchen Verzierungen dar, denn ein jeder andere Satz, der nicht ſo reich an Stimmen iſt, und wo die Harmonie daher, weil ſie von Natur aus von vier Stimmen zuſammengeſetzt zu ſeyn ſcheint, immer ein gewiſſes leeres, gedehntes, hohles und unzierliches Ausſehen haben muß. Ich ſage „gewiſſes,“ denn kann freilich auch manches Duett weit übertreffen den Chor an Zierlichkeit und Lebendigkeit, ſo hat doch jene Bemerkung — mir fällt im Augenblicke nicht ſogleich ein, welches Tongelehrten — zugleich viel Wahres, daß ein zweiſtimmiger Satz ausſähe und ſich zuhöre, wie eine Rede voll einer Maſſe von Gedankenſtrichen, während der vierſtimmige Satz überſprudele von lauter hinreißender Beredſamkeit. Den Beweis kann ja auch jene Tonleiter gleich führen: welchen ungleich größeren Reiz, wie weit mehr Mannigfaltigkeit und regeres Leben können wir ihr geben, wenn wir auch die vierte Stimme noch zufügen, und dieſe an den Nachahmungen u. ſ. w. Theil nehmen laſſen:



Die Harmonie iſt bis auf den Ton hin keine andere als jene in dem blos dreiſtimmigen Satze des Beiſpiels; auch die Einkleidung und Verzierung derſelben mit durchgehenden und Hülfs-Noten ſind ziemlich die-

ſelben geblieben; wie dort führt auch hier nur die erſten drei Takte hindurch der Sopran die Hauptmelodie oder das Subjekt, dann übernimmt der Alt und zwar in ähnlicher Tonführung die Fortſetzung der Leiter, welche Hauptmelodie iſt, und erſt im vorletzten Takte ergreift der Sopran wieder ſein Recht des Schluſſes des Hauptmotivs; allein dadurch, daß jetzt vier Stimmen an der Ausführung Theil nehmen, kann auch ein in jeder Hinſicht weit reicherer Tonſatz gebildet werden, in der Ausſchmückung mehr Abwechſelung unter den Stimmen ſtatt finden, und gleich im erſten Takte ergreift der Alt gewiſſermaßen das Wort, um neben der Hauptmelodie durch eine hervorſtechende Tonfigur, die er um ſeinen Ton durch Hülfs- und durchgehende Noten bildet, ſich geltend zu machen, doch der Sopran, welcher die Hauptmelodie führt, will ſich des Vorrechts zu glänzen nicht begeben, und antwortet ſogleich dem Alte und, weil in einer höheren, und darum von ſelbſt ſchon hervortretenderen Tonregion, auch mit entſchiedenem Uebergewichte in gleicher Tonfigur; im zweiten Takte macht der Baß, da der Sopran ſeinen Hauptmelodienton noch zurückhält, einen ähnlichen Verſuch, aber der Sopran tritt alsbald ein mit ſeinem Haupttone und ſchwingt ſich dann mit gewaltiger, friſcher Kraft durch Hülfs- und Durchgangston immer höher hinauf auf ſeiner Leiter; nicht weniger nutzlos als der Alt und Baß vorher beſtrebt im dritten Takte, wo ebenfalls der Sopran mit dem Vortrage ſeines Hauptmelodientons wegen einer ſteigenden Diſſonanz noch zurückhält, der Tenor ſich, in den Vordergrund zu kommen: immer herrſchender tritt der Sopran auf, bis er im vierten Takte, wo der Tenor nochmals, aber in umgekehrter Tonfigur anſetzt, gleichſam die höchſte Sphäre erreicht zu haben ſcheint, vielleicht weil die anderen Stimmen ihm nicht mehr getreu zu folgen im Stande ſind, und gelaſſen nun, aber nicht dem ſo eben begehrenden Tenor, ſondern dem zunächſt unter ihm liegenden Alte, bis zu welchem er durch eine Nebenharmonie und einen Durchgangston nah heran rückt, und der, wie einen günſtigen Augenblick zur Ergreifung des Ruders ruhig abwartend, bis dahin kaum einen Schritt weit von ſeiner Stelle gerückt iſt, die Hauptſtimme überläßt. Immer treuer und nächſter Gefährte des Soprans führt der Alt nun dieſelbe in gleicher Weiſe wie früher der Sopran fort, und ſo kräftig auch der blutsverwandte Baß ſich ein Paar Mal gegen ſolche Herrſchaft ſträubt und bald in aufſteigender, bald in abſteigender Tonfigur, die er durch Hülfs- und durchgehende Noten bildet, ſich bemerkbarer zu machen ſucht, ſo bleibt der Sopran doch als aufmerkſamer Wächter ſtets in der Nähe und er-

greift, als der Baß im vorletzten Takte einen zu hohen Aufſchwung zu nehmen ſcheint, augenblicklich wieder ſein früheres Eigenthum, um unverſehrt es endlich in Sicherheit, die Melodie gehörigermaßen zu Ende zu bringen, worauf auch alle übrigen Stimmen ſich nach und nach zur vollkommenen Ruhe begeben, zu welcher indeß der aufgeregtere Alt erſt zuletzt gelangt.

Deuten Sie, Verehrteſte! dieſe allegoriſche Erklärung nicht falſch: ſie ſollte zugleich eine Art Charakteriſtik des mehrſtimmigen Satzes ſeyn, denn die Muſik von dem ihr zukommenden höheren Standpunkte angeſchaut, müſſen wir uns jede einzelne Stimme auch als eine beſondere Perſon, von beſtimmten Gefühlen und Ideen belebt, denken, und auch nur wer mit ſolchem Bewußtſeyn, mit ſolcher Anſicht von ſeinem Thun componirt, darf hoffen, ein wahres Kunſtwerk zu liefern. Wo nicht ein Inneres zur äußeren Anſchauung kommt, kann wohl ein Kunſtſtück, eine künſtliche Verkettung der Dinge, niemals aber ein Kunſtwerk, eine Leiſtung der ächten Kunſt erſtehen. Eine Muſik, die nicht beſtimmte Gefühle, Vorſtellungen und Ideen ausſpricht, und in ſchönſter Form zwar, ſondern nur in dieſer Form und in gefälliger Ordnung der Töne ihre höchſte Aufgabe hat, kann unſer Ohr wohl, niemals aber unſer Herz erregen, und wenn dies im beſten Falle auch, ſo gleitet ſie doch ab von der wohl beſpülten, niemals jedoch durchdrungenen Seele.

Zurückkehrend von dieſer kleinen Nebenbemerkung, die ich aber nicht genug ausſprechen kann, und wenn ich eine Stimme hätte wie jene himmliſche Poſaune, auch verkünden würde durch alle Welt, daß ſie ſich ihrer nicht ſatt hören ſollten die Millionen von Componiſten, Muſikern und Muſikfreunden, und wenn ein Jeder von ihnen hundert Argusohren hätte, zu unſerem heutigen Gegenſtande, will ich Sie nun nur noch erſuchen, ehe Sie bei Ihren häuslichen Uebungen jene Diſſonanzen und allerhand Verzierungsnoten anwenden, immer das Beiſpiel oder die Melodie, welche Sie zur Bearbeitung wählen, zuvor in der einfachſten Harmonie aufzuſchreiben, natürlich mit den Modulationen, welche Sie darin vorzunehmen gedenken, die Sie dann auch mit dem Grundbaſſe, wie ich es oft thue, unter der Baßlinie in kleinen Noten andeuten können, und wenn Sie Nachahmungen unter den verſchiedenen Stimmen anbringen wollen, ſo viel als möglich die Harmonie ſtets in ausgedehnter Weiſe zu halten, weil Sie alsdann, worauf ich Sie bei früherer Gelegenheit auch ſchon aufmerkſam machte, am wenigſten Gefahr laufen, die Gränzen der einen oder anderen Stimme damit zu überſchreiten. Gehen Sie mit Luſt und Liebe zur Arbeit und ſind — ſo zu ſagen — mit der ganzen

Kraft Ihres Geiſtes und Leibes dabei, ſo werden Sie ſich wundern, welche vollkommenen Tonſtücke Sie jetzt ſchon zu liefern im Stande ſind, denn — aufrichtig geſtanden, meine Herren! — iſt jetzt unſere Reiſe eigentlich ſchon zu Ende, und wir dürfen, was das Weſentliche unſers Werks betrifft, kühn ausrufen: es iſt vollbracht! — Ein Gebäude wollten wir aufrichten: ſehen Sie ſich darin um — es iſt fertig. Was noch fehlt, ſind bloße Modificationen einzelner, aber ſchon vorhandener Gegenſtände. Wie in dem wirklichen Hauſe, das viele Zimmer und Gemächer zählt, nicht das eine von dieſen vollkommen gleich ſeyn darf dem andern, wenn nicht eine gar zu große Einförmigkeit und ſteife Ordnung darin ſtatt finden ſoll, welche das Leben tödten, ſondern man verſchiedene Formen und Farben auch wählt zum Schmuck, aber dabei das Haus an ſich doch läßt wie es iſt, mit allen ſeinen Theilen und Einrichtungen, ſo auch in dem Gebäude der Harmonie, das wir aufrichten. Fertig iſt daſſelbe jetzt in aller Beziehung, und wir können bequem und mit Freiheit uns darin bewegen; haben auch ausgeſchmückt und verziert die einzelnen Theile, damit ſie wohlgefällig unſerem Auge und Ohre erſcheinen, nur die Gleichförmigkeit, die unter ihnen ſelbſt wie unter ihrem Schmucke noch herrſcht, fürchten wir, wird auf die Dauer uns zu ſteif erſcheinen und einſeitig werden, und dem vorzubauen allein nur noch iſt es, was uns bevorſteht. Das Werk im Ganzen iſt fertig, nur die Modificationen ſeiner einzelnen Theile fehlen noch, damit wir dieſe auch anders, als wie ſie jetzt daſtehen, zuſammenſtellen können, und ſo dem Ganzen wieder verſchiedene wohlgefällige Formen und Geſtalten geben. Daher empfehle ich Ihnen dringend auch, jetzt die Reſultate aller unſerer Betrachtungen und Unterſuchungen noch einmal mit ſorgfältiger Prüfung ſich vor Augen zu legen, damit dieſelben in jedem Augenblicke und bei jeder Art von verſchiedener Verwendung Ihnen vollkommen gegenwärtig ſind. Nehmen Sie größere Melodien, und ſetzen Sie ſolche in Harmonie, damit Ihnen Raum bleibt, alles Gelernte praktiſch anzuwenden; bei kleineren Uebungen iſt dies kaum mehr möglich. In ſo nothwendigem Zuſammenhange auch alle die einzelnen Dinge und Gegenſtände, die wir auf unſerer Wanderung kennen gelernt haben, und in ſo innigem Verhältniſſe ſie zu einander ſtehen, ſo ſind ihrer doch auch gar viele, und auf eine Stelle ſie zuſammen häufen, würde Erſtickung des Einen unter dem Andern zur Folge haben. Freie Entwickelung der Kräfte iſt nothwendige Bedingung, wo energiſch ſeyn ſoll ihre Wirkung. Den Orgelſpielern unter ihnen werden die mancherlei figurirten und con-

trapunktiſch behandelten Choräle, und andere der Art Sätze, die einzuüben Sie ſich früher ſicher manch' liebes Mal müde arbeiteten, keine ſo wunderſame Dinge mehr erſcheinen, und nehmen Sie, beſonders was ich in den letzten drei — vier Lectionen Ihnen vortrug, zuſammen, ſo können Sie allenfalls jetzt ſolche ſelbſt machen. Was iſt es, die Melodie bald in dieſer, bald in jener Stimme, bald auf dem Pedale, bald auf dem Manuale führen, die Begleitung mit allerhand Figuren ausſchmücken? — Wir haben — kein Wunderding.

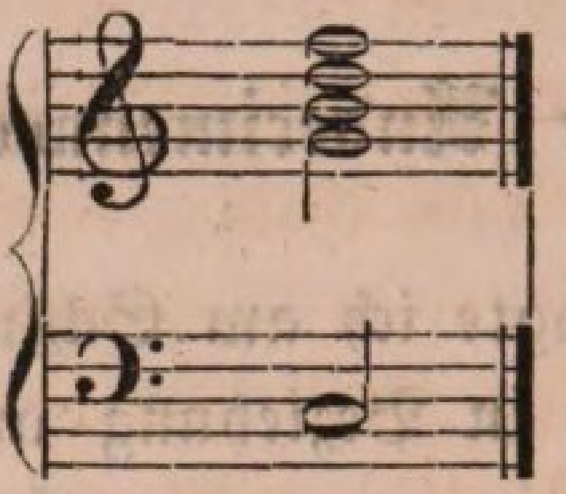
Vierundzwanzigſte Lection.

Der Undecimenaccord.

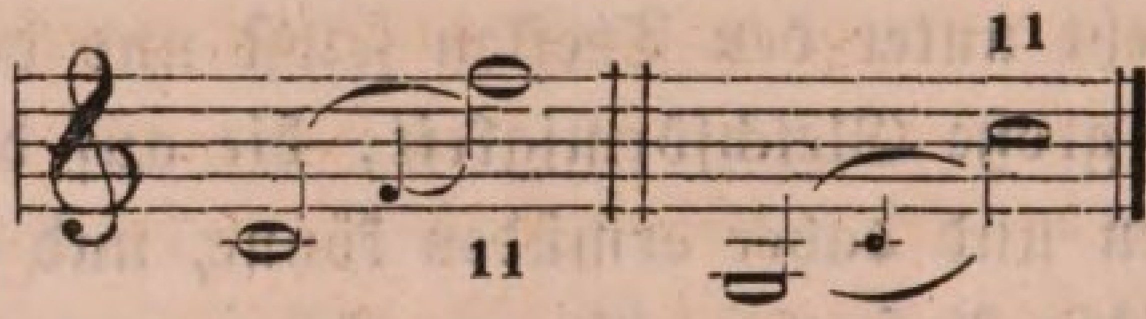
Es iſt vollbracht! — ſagte ich am Schluſſe meiner letzten Lection — könnten wir kühn ausrufen in Beziehung auf das Weſentlichſte des Werks, das wir zu vollbringen und aufzubauen uns vorgenommen; fertig ſey daſſelbe nach allen Seiten hin, und bequem wie mit Freiheit könnten wir uns auf ſeinem Gebiete bewegen; ausgeſchmückt auch und verziert hätten wir die einzelnen Theile, damit ſie nicht allein gut und richtig, ſondern auch wohlgefällig und reizend unſerem Auge und Ohre erſcheinen; nur beſteht unter den Theilen ſelbſt und deren Schmucke noch eine gewiſſe und zu große Gleichförmigkeit, die auf die Dauer leicht zur Einförmigkeit werden und daher ermüden könne, und ſolche wegzuräumen ſey allein nur noch die Aufgabe, die zu löſen uns bevorſtehe. Und in der That, meine Herren! es iſt ſo. Ich glaube nicht, daß es, um den Beweis davon zu führen, nöthig iſt, Ihnen die Summe wie die Ergebniſſe ſämmtlicher unſerer bisherigen Unterſuchungen noch einmal einzeln vorzuzählen; liegen Ihnen doch ſolche alle, auch ohne meine beſondere Hindeutung, noch klar genug vor, und daß ſie es gewiß liegen, daß Ihnen jeder und der kleinſte, geringſte unter den bisher betrachteten Gegenſtänden ſtets vollkommen gegenwärtig iſt im Gedächtniſſe, bat ich Sie ja auch eben dort, eine Repetition über Alles, eine ſummariſche Bearbeitung von Allem bei Ihren häuslichen Uebungen jetzt vorzunehmen, und ließ zu dem Zwecke auch den ungewöhnlich großen Stillſtand in den Lauf meines Unterrichts eintreten. Zeit laſſen wollte ich Ihnen damit zu einer ſolchen allgemeinen Repetition, und nicht eher mit etwas Neuem den Schatz Ihrer Kenntniſſe vermehren, bis ich gewiß glaubte ſeyn zu dürfen, daß Sie durch Ueberblick und praktiſche Anwendung dieſes Schatzes ſelbſt ſich

völlig bewußt wären. Denn, meine hochzuverehrenden Herren! — auch gleich das Erſte von dieſem Neuen, was uns demnach in unſerer heutigen Lection beſchäftigt, iſt, wie Sie bald erfahren werden, der Art, daß es uns überzeugen muß, wie in Wahrheit alles Kommende Nichts ſeyn kann und ſeyn wird als bloße Modification des ſchon Vorhandenen. Es iſt dies nämlich der ſogenannte Undecimenaccord, oder der Accord der Undecime, der Eilften, wie Andere ſagen. Laſſen Sie uns zunächſt die Beſtandtheile des Accordes ſelbſt unterſuchen.

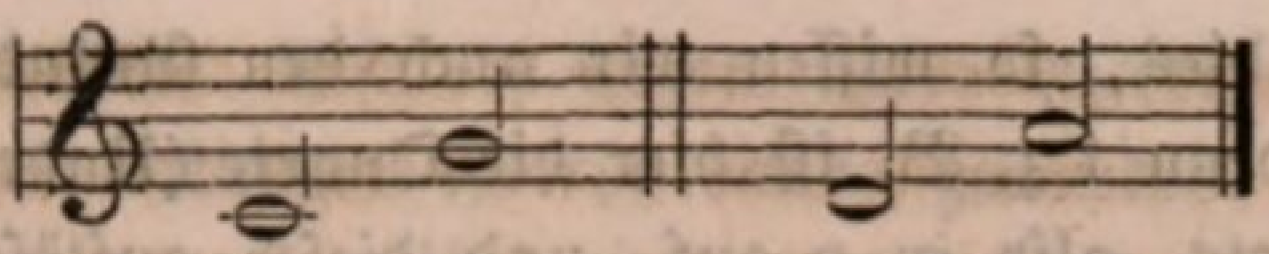
Der Accord der Undecime oder, mit einem Worte, Undecimenaccord beſteht aus reiner Quinte, der großen Septime, großen None und Undecime ſeines Grundbaſſes, alſo:



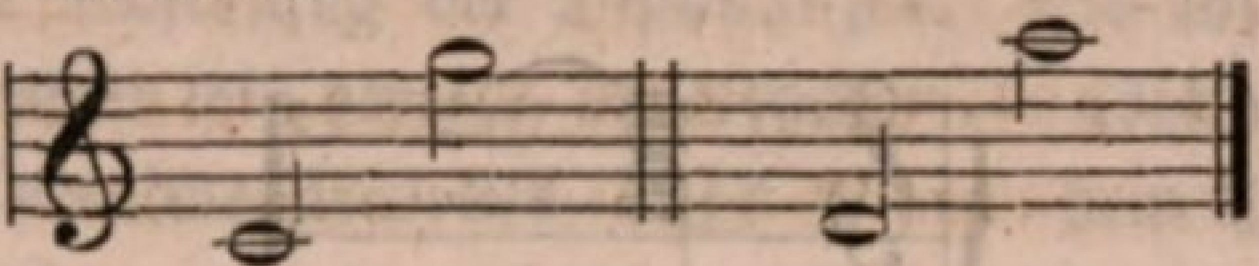
Was iſt die Undecime? — ein Intervall von eilf Tonſtufen, oder — und nichts Anderes auch als — die doppelte Quarte, denn jenes Intervall von eilf Tonſtufen trifft allemal die Octav der eigentlichen Quarte des Grundtones:



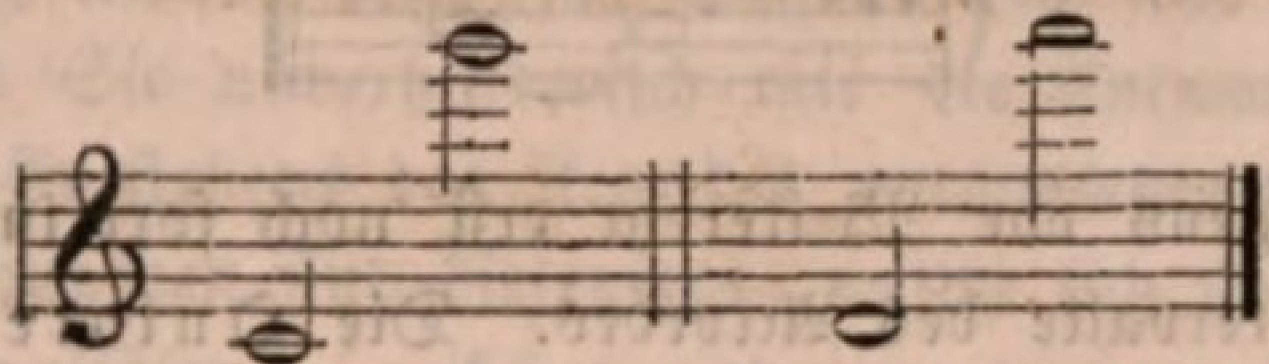
Sie wiſſen nämlich aus der allgemeinen Muſiklehre oder Muſikwiſſenſchaft her ſchon, daß die Geſammtzahl der in der Harmonie gebräuchlichen Intervalle eingetheilt wird in ein-, zwei-, drei- und vierfache Intervalle, denn nehmen wir unſer ganzes Tonſyſtem zu 4 Octaven an, ſo beſitzen wir 28 verſchiedene Tonſtufen in demſelben und ſomit auch 28 verſchiedene Intervalle; dieſe alle zu überſehen aber, zu berechnen und ſelbſt nur zu benennen, wäre ſehr ſchwierig und mit vielen Weitläuftigkeiten verbunden, weshalb wir ſtreng genommen alle Namen und Größen der Intervalle auf nur eine Octave beſchränken und darin abzählen, und dann jedes Intervall, das über die Gränze einer ſolchen hinausgeht, je nach der Entfernung der wie vielſten Octav von dem Grundtone mit dem Beinamen einfach, doppelt u. ſ. w. näher bezeichnen. Ein einfaches Intervall iſt daher ein ſolches, welches innerhalb einer Octav enthalten iſt, wie die einfachen Quinten:



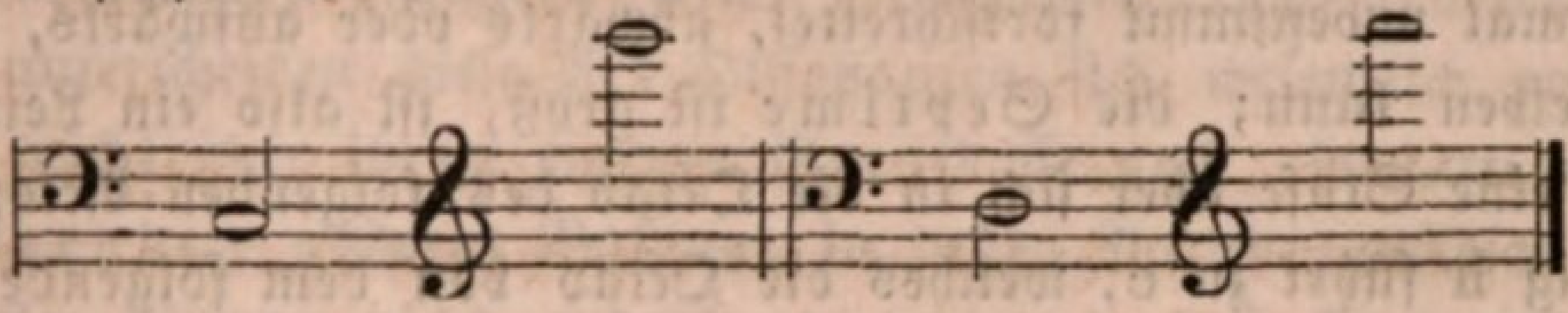
ein zweifaches oder doppeltes Intervall ein ſolches, welches innerhalb zwei Octaven enthalten iſt oder über zwei Octaven ſich erſtreckt, wie die doppelten Quinten:



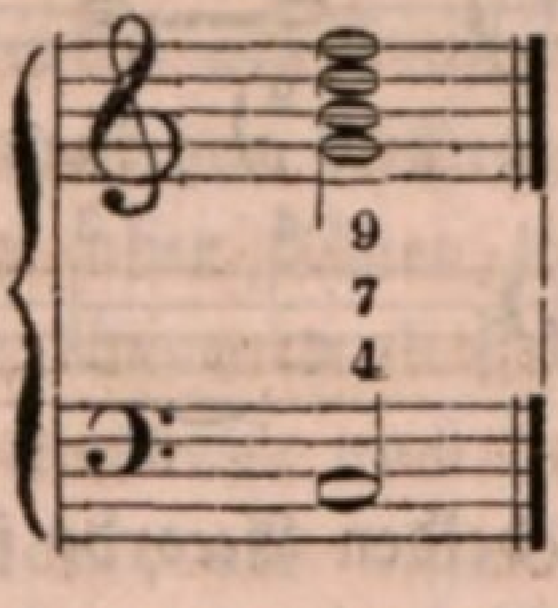
ein dreifaches und vierfaches Intervall ein ſolches, welches ſich über drei und vier Octaven ausdehnt, als die dreifachen Quinten:



und die vierfachen Quinten:

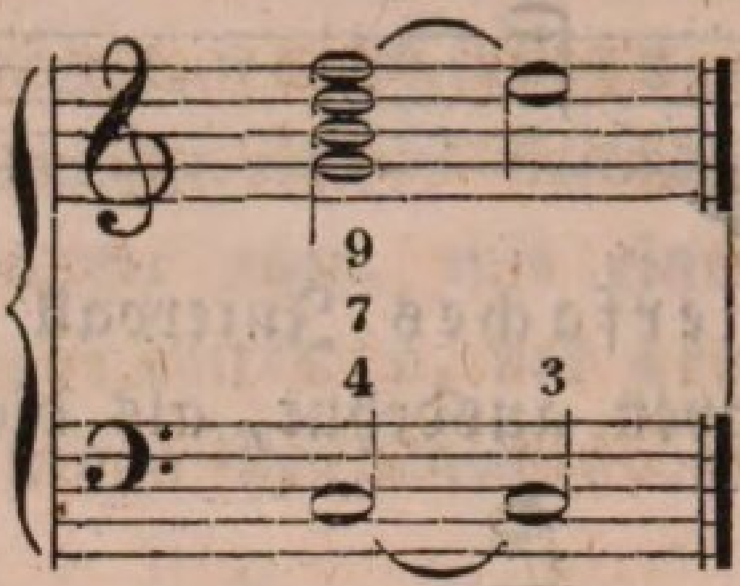


Iſt ſomit aber die Undecime, um auf unſern Gegenſtand wieder zurückzukommen, im Grunde nichts Anderes als eine doppelte oder zweifache Quarte, ſo bezeichnen wir ſie auch in der Zifferſchrift nicht anders denn als Quarte, und ſchreiben jenen Undecimenaccord in derſelben folgendermaßen:

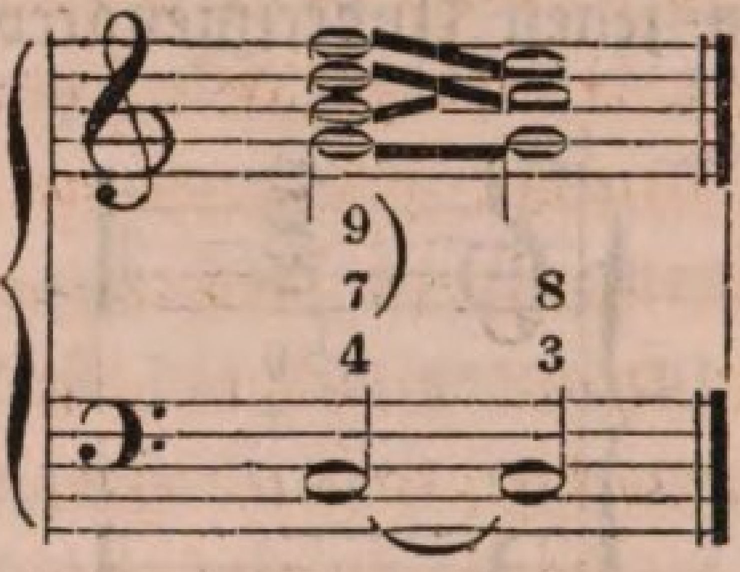


Nun prüfen Sie den Accord recht genau, und es wäre räthſelhaft, wenn Sie ſeine Fortſchreitung nicht von ſelbſt fänden, denn daß der Accord nicht ruhen bleiben kann, ſondern zu einem andern beruhigenden fortſchreiten muß und will, hört jedes ſelbſt das muſikaliſch ungeübteſte Ohr. Zu welchem Intervall aber zunächſt ſchreitet die Quarte (Undecime) fort? — Ganz recht antworten Sie: zur Terz des folgenden Grundtones. Das lehrte ich Ihnen ja auch in meiner achten Lection ſchon. Doch wo liegt dieſe Terz von der Quarte aus gerechnet? — nothwendig allemal eine Stufe unter derſelben, denn die Quarte löst ſich abſteigend auf.

Wiſſen wir aber dies, ſo wiſſen wir auch den Grundton des folgenden Accordes ſchon, denn f z. B. iſt hier die Quarte (Undecime); ſie löst ſich eine Stufe abwärts, alſo in e auf, und dieſer auflöſende Ton muß die Terz des folgenden Grundtones ſeyn, — was liegt näher, als daß der Grundton des auf jenen Undecimenaccord nothwendig folgenden Accordes ebenfalls C iſt:



Fahren wir übrigens vor Weiterem erſt noch fort in der Unterſuchung der einzelnen Intervalle des Accordes. Die Quinte — Ihnen iſt bekannt, daß ſolche in einem Bewegungsaccorde als vollkommene Conſonanz allemal unbeſtimmt fortſchreitet, abwärts oder aufwärts, oder auch liegen bleiben kann; die Septime iſt groß, iſt alſo ein Leitton, der ſtets um eine Stufe über ſich in die Octav des folgenden Accordes tritt, und richtig h führt zu c, welches die Octav von dem folgenden Grundtone C iſt; und die None endlich — ſie löst ſich jederzeit eine Stufe abwärts in die Octav auf. Sonach muß denn auf jenen Undecimenaccord z. B. nothwendig dieſer Dreiklang folgen:



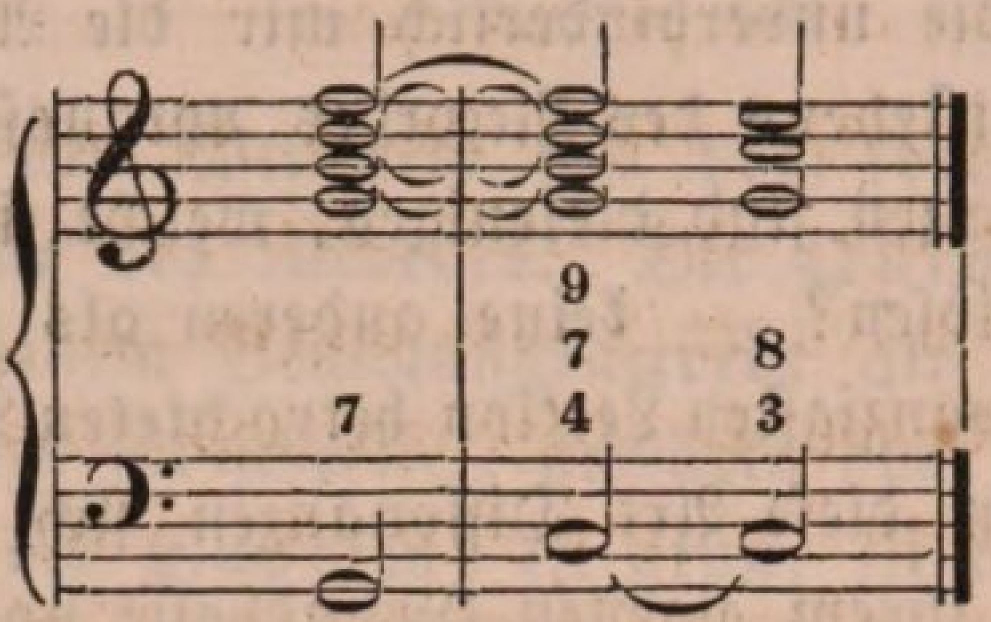
Wird Ihnen, wenn Sie die beiden Accorde ſo neben einander betrachten, nicht ſchon klar, woher der Undecimenaccord eigentlich entſteht und entſtanden iſt? — Halten Sie doch nur die Regel feſt,

> daß ein Undecimenaccord allemal zu dem Dreiklange ſeines eigenen Grundtones fortſchreitet,

und Sie müſſen, wenigſtens kann ich nichts Anderes glauben, deſſen erſtes Entſtehen einſehen. Welcher Accord allein, lehrte ich Ihnen und ergab ſich früher auch aus unſeren Unterſuchungen, ſey ein Bewegungsaccord oder bedinge eine beſtimmte Fortſchreitung? — „ein diſſonirender“ — ſagen Sie; dieſe Antwort erwartete ich nun zwar nicht, allein

ich will ſie gelten laſſen. Alſo ein diſſonirender Accord allein, nicht ein conſonirender, iſt an beſtimmte Fortſchreitung gebunden. Die Diſſonanzen in jenem wie in jedem andern Undecimenaccorde ſind Quarte (Undecime), Septime und None. Die Nothwendigkeit der Fortſchreitung dieſes wie jedes andern diſſonirenden Accordes beruht auf der Nothwendigkeit und Geſetzmäßigkeit der Auflöſung der Diſſonanzen. Wo löſen ſich nun (wie ſie ſich auflöſen, haben wir bereits unterſucht) — aber wo löſen ſich jene Diſſonanzen des Undecimenaccordes auf? — in dem folgenden Accorde zwar, aber über ein und demſelben Grundbaſſe noch, da jeder Undecimenaccord nicht anders kann, als zu dem Dreiklange ſeines eigenen Grundbaſſes fortſchreiten. Was für Diſſonanzen ſind die — ich frage immer weiter, bis Sie unverhinderlich mir die Antwort geben, die ich vorhin betreff des Entſtehens des Accordes vorausſetzte und erwartete — alſo was für Diſſonanzen ſind diejenigen, welche ſich über ihrem eigenen Grundbaſſe noch auflöſen? — keine anderen als jene in unſerer achten und vorigen dreiundzwanzigſten Lection betrachteten Vor- und Aufhalte. Wodurch unterſcheiden dieſe Art Diſſonanzen ſich weſentlich von jenen, welche ſich nicht über ihrem eigenen Grundbaſſe noch, ſondern erſt über einem folgenden anderen Baßtone in deſſen Accorde auflöſen? — dadurch — Sie können nicht anders antworten — daß ſie vorbereitet ſeyn müſſen, während dieſe Diſſonanzen, welche ſich erſt über einem folgenden andern Grundbaſſe auflöſen, unter Umſtänden auch frei, d. h. ohne Vorbereitung, eintreten dürfen. Und worin beſteht die Vorbereitung einer Diſſonanz? — daß ſie — dies iſt eine Ihnen längſt bekannte Sache — in dem vorhergehenden Accorde als Conſonanz gehört wird. Gut, und dabei wollen wir vor der Hand ſtehen bleiben, um erſt einmal zu unterſuchen, in welchen Intervallen oder Tönen die Diſſonanzen eines Undecimenaccordes vorbereitet ſeyn können und ſeyn müſſen, wenn wir ſie, da ſie ſich über ihrem eigenen Grundbaſſe noch auflöſen, als bloße Vorhalte betrachten. Die None zunächſt, als diſſonirender Vorhalt betrachtet, löst ſich auf allemal in die Octav, und iſt vorbereitet? — in der Quinte; die große Septime, welche als Aufhalt oder aufſteigende Diſſonanz ſich auflöst in die Octav, iſt vorbereitet? — in der Terz; und die Quarte, welche ſich auflöst in die Terz, muß vorbereitet ſeyn? — in der Septime, nämlich Hauptſeptime. Dieſe iſt nun zwar keine Conſonanz, aber ſie kann ebenfalls zur Vorbereitung eines diſſonirenden Vorhalts dienen, aus Gründen, die ich Ihnen bei früheren Gelegenheiten hinlänglich aus einander ſetzte. Und wann nun aber — dieſe Frage wird Licht bringen über Alles — wann allein kann z. B. nur die in

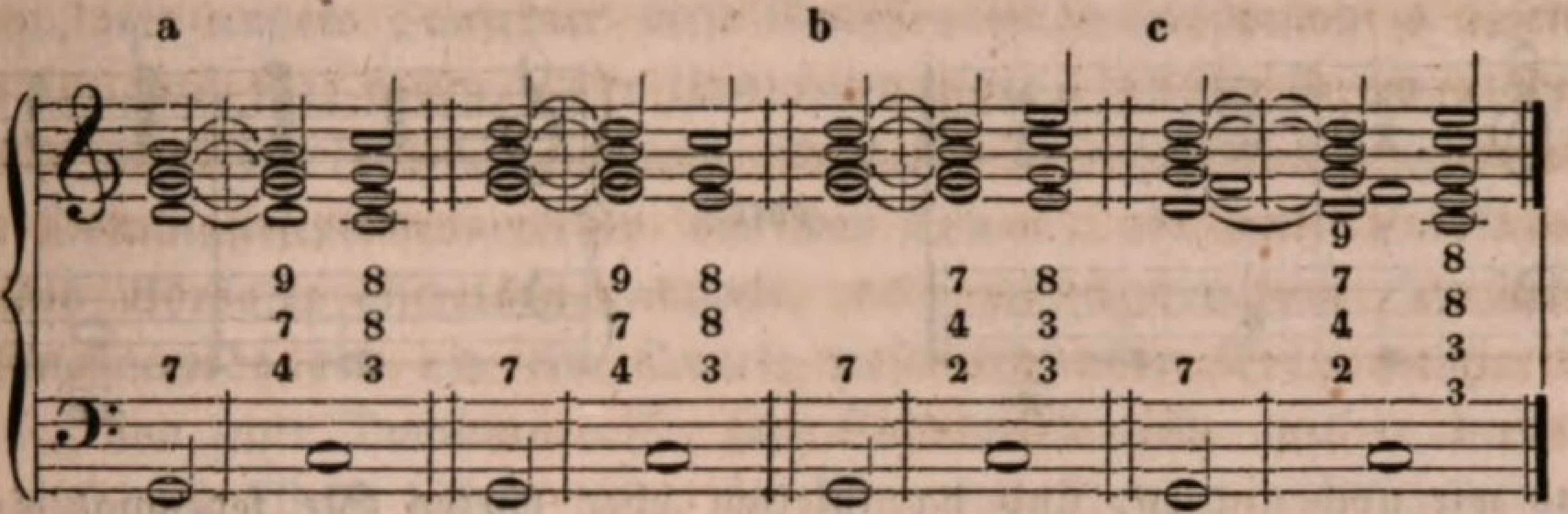
der Septime vorbereitete Quarte, noch mehr dann die in der Quinte vorbereitete None, und endlich die in der Terz vorbereitete große Septime als Diſſonanz eingeführt werden? — Wenn Sie nicht alle über die Einführung der Diſſonanzen Ihnen mitgetheilten Regeln vergeſſen haben, ſo müſſen Sie antworten: wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder umgekehrt eine Quinte fällt. Nehmen wir das Beiſpiel des Undecimenaccordes über C wieder zur Hand: wenn die darin enthaltenen Diſſonanzen auf genannte Weiſe richtig vorbereitet ſeyn ſollen, ſo muß demnach der Grundbaß des vorhergehenden vorbereitenden Accordes entweder eine Quarte unter oder eine Quinte über C liegen, alſo — G ſeyn und ſein Accord:



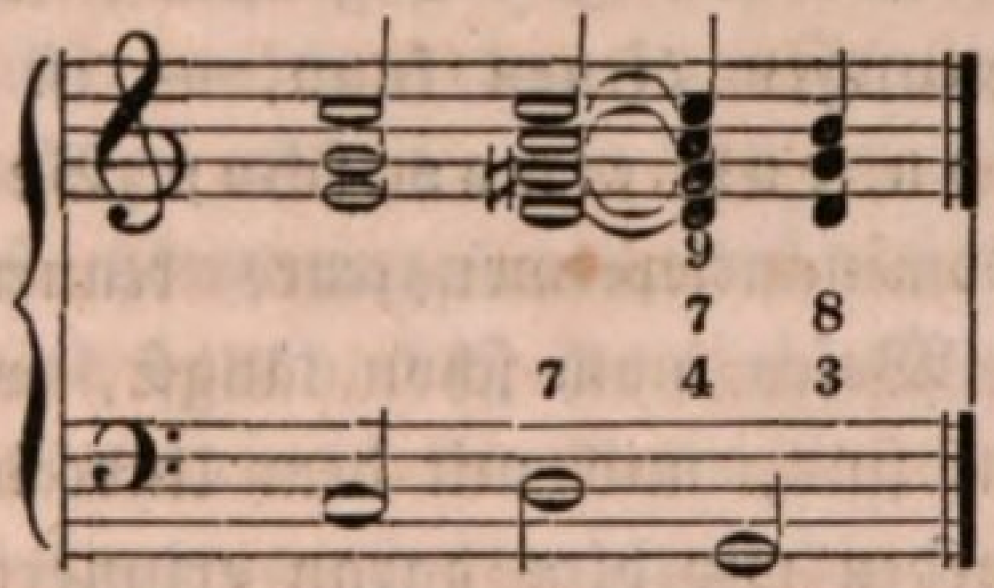
Zu demſelben Reſultate gelangen wir auch, wenn wir den Grundbaß des vorbereitenden Accordes auf dieſelbe Weiſe aufſuchen, wie vorhin den des auflöſenden. Die Quarte f in dieſem Undecimenaccorde z. B. ſoll vorbereitet ſeyn in der kleinen Septime oder — mit anderen Worten — zu ihrer Vorbereitung vorher als kleine Septime gehört werden: von welchem Grundtone iſt f die kleine Septime? — von G; die None d ſoll vorbereitet ſeyn in der reinen Quinte oder zu ihrer Vorbereitung vorher als reine Quinte gehört werden: von welchem Grundtone iſt d die reine Quinte? — von G; und ebenſo die Septime h, dieſe ſoll vorbereitet ſeyn in der Terz oder zu ihrer Vorbereitung im vorhergehenden Accorde als Terz gehört werden, und von welchem Grundtone iſt h die Terz? — von G.

In welchem Verhältniſſe ſteht dieſer Grundbaß G des vorbereitenden Accordes zu dem Grundbaſſe C des Undecimenaccordes? — er iſt — die Dominante von dieſem, ſein Accord ſonach natürlich ein Dominantenaccord, und zwar von C, der nothwendig zu dem Dreiklange über dieſem C fortſchreitet, aber es geſchieht dieſer Schritt nicht ſogleich, ſondern bevor der Tonicadreiklang erfolgt, klingen über der Tonica ſelbſt noch einmal alle Töne des Dominantenaccordes —; jetzt zur Schlußfrage: wie entſteht der Undecimenaccord? — Ich will die Antwort, die nur auf eine Weiſe lauten kann, ſogleich als Regel herſetzen:

wenn der vollſtändige Hauptſeptimenaccord über der Dominante oder der Dominantſeptimenaccord ſofort mit der Tonica ſtatt eigentlich mit der Dominante von dieſer als Grundbaß begleitet wird, z. B.

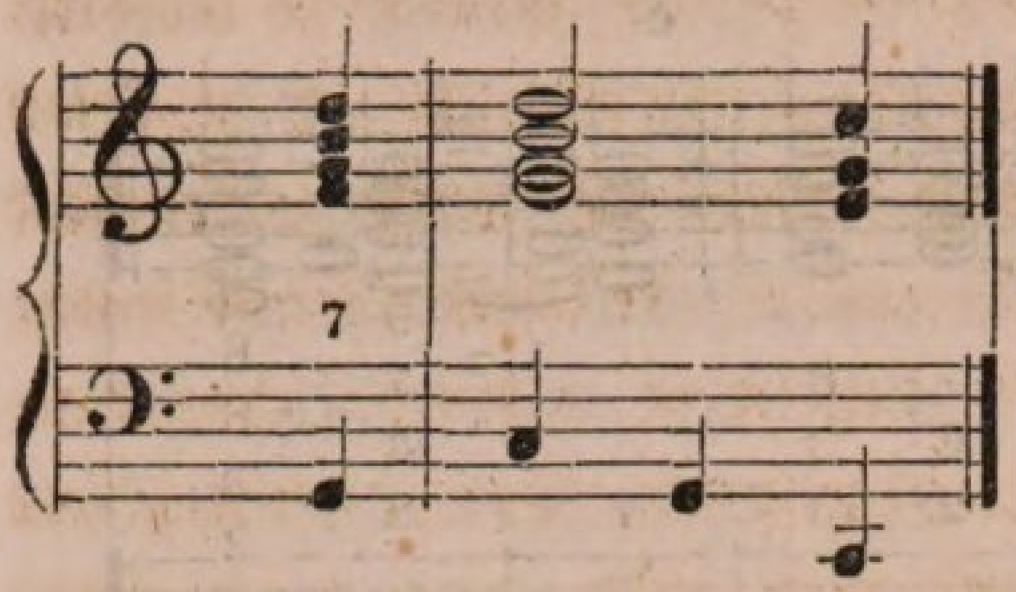


dies ſind lauter Verſetzungen des Accordes: in allen aber erſcheint er als nichts Anderes denn eine Aufhaltung des Tonicadreiklangs, indem der Dominantenaccord deſſelben auch noch einige Zeit, und zwar ganz nach den Regeln und der Natur der diſſonirenden Vorhalte, über der zur rechten Zeit eintretenden Tonica beibehalten wird. Der Undecimenaccord iſt die Einführung ſämmtlicher Intervalle des Dominantſeptimenaccordes als Vorhalte vor dem Tonicadreiklange. Moduliren wir von C-Dur z. B. nach G-Dur, und wir laſſen den Dominantenaccord, nachdem ſeine Zeit eigentlich vorüber iſt, auch über der Tonica G noch einige Zeit liegen, ehe der Dreiklang derſelben erfolgt, ſo erhalten wir einen Undecimenaccord:

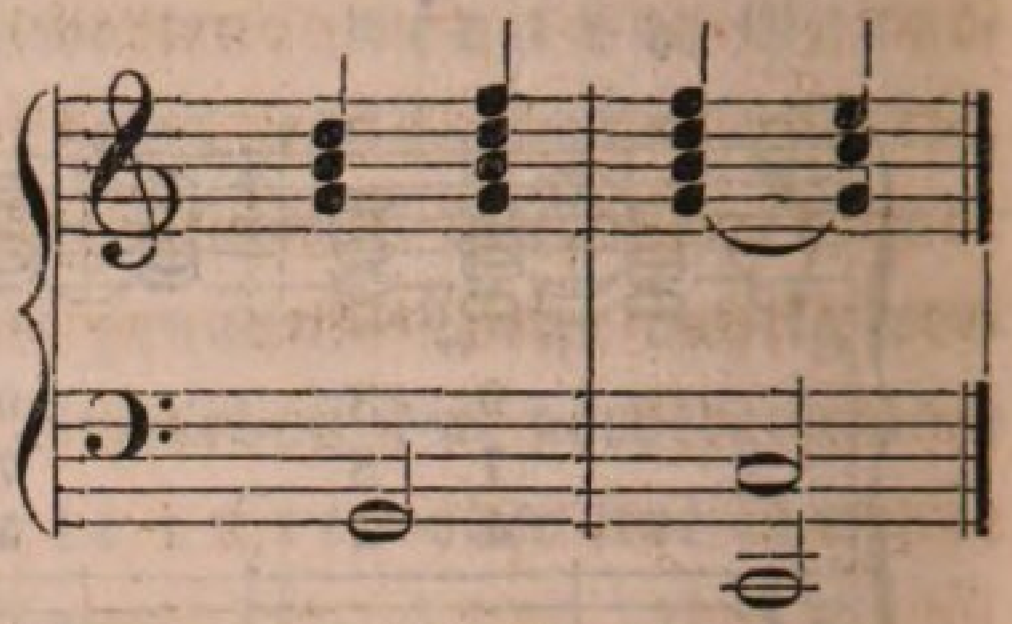


der jedesmal zwei abwärts ſich auflöſende Diſſonanzen, nämlich die None und die Quarte oder Undecime, und eine aufwärts ſich auflöſende Diſſonanz, die große Septime, in ſich ſchließt, oder — mit anderen Worten — aus zwei Vorhalten und einem Aufhalte (Retardation) zuſſammengeſetzt iſt, von denen dann, wie das vorhergehende Beiſpiel unter c beweist, auch wohl das eine oder andere Intervall verdoppelt gebraucht werden kann, je nachdem die Stimmenzahl oder die Lage des folgenden auflöſenden Accordes, der — um die Regel noch einmal zu wiederholen — immer der Dreiklang des eigenen Grundbaſſes des Undecimenaccordes iſt, es erfordern. Und wie oft, wie manch' liebes Mal

iſt Ihnen wohl ein ſolcher Undecimenaccord ſchon in der Praxis vorgekommen! — Wie manches Tonſtück haben Sie geſpielt oder ſpielen gehört, das oder deſſen eine oder andere Periode mit demſelben ſchloß, vielleicht auf dieſe Weiſe:



oder



und wie noch anders, und da ſpielten oder hörten Sie jedesmal einen Undecimenaccord, deſſen Bildung und Entſtehen ſich nicht einfacher denken und klarer darſtellen läßt, und das dennoch bei vielen unſerer Herren Tonlehrer eine ſo außerordentlich weitſchweifige und die eminenteſte kritiſche Spitzfindigkeit und Scharfſinnigkeit offenbarende, aber leider eben deshalb oft auch ſehr dunkle und verwirrende Erklärung veranlaßt. Der Undecimenaccord iſt der gewöhnliche Dominantſeptimenaccord, nur nicht mit ſeinem eigenen, ſondern mit dem Grundbaſſe des folgenden Auflöſungsdreiklangs, alſo mit ſeiner Tonica ſelbſt ſogleich begleitet; und, um auf die Einleitung zu meinem heutigen Vortrage auch wieder einmal zurückzuweiſen und zu zeigen, daß wirklich unſer heutiger Gegenſtand ſchon zum Beweiſe der dort geſtellten Behauptungen dienen kann, — iſt das mehr als eine bloße Modification von etwas ſchon Beſtehendem? — Ich meine nicht. Den Dominantſeptimenaccord kennen wir ſeinem ganzen inneren und äußeren Weſen nach ſchon längſt, wie uns die Vor= und Aufhalte lange bekannt ſind, und mit dem Undecimenaccorde lernen wir nur, oder vielmehr werden wir blos daran erinnert, daß auch ein ganzer Accord ſich als Vorhalt und beſonders zwar der Dominantſeptimenaccord vor ſeinem Tonicadreiklange gebrauchen läßt.

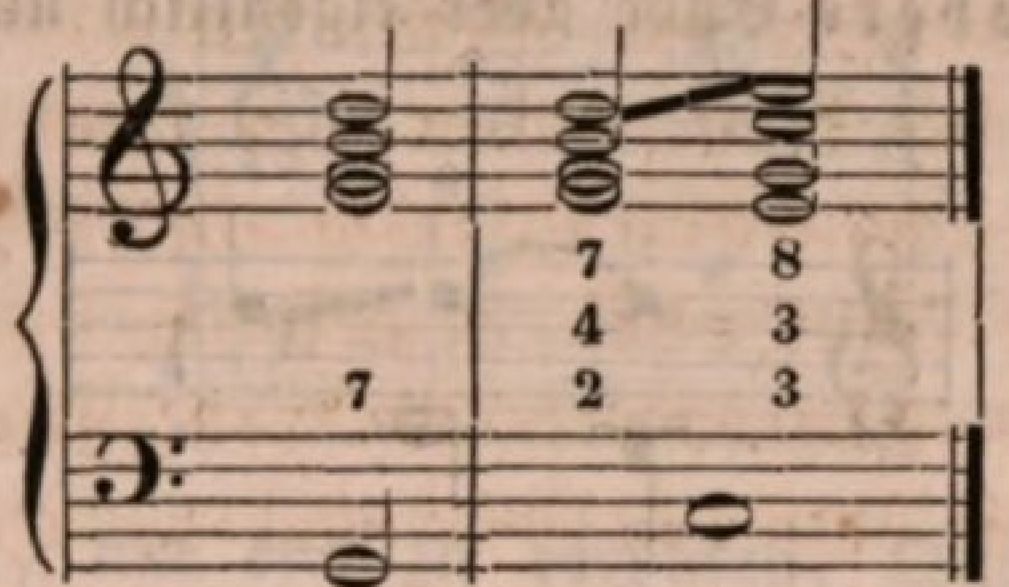
Indeſſen indem ich hier wiederholt den Undecimenaccord für einen bloßen Vorhaltsaccord oder einen Accord erkläre, der entſteht, wenn ſämmtliche Töne des Dominantſeptimenaccordes als Vorhalte vor deſſen Tonicadreiklange eingeführt werden, können Sie mir einwenden und mit vollkommenſtem Rechte auch entgegenhalten: warum denn derſelbe, wenn er weiter Nichts iſt, bisher ſtets und fortwährend für einen ſelbſtſtändigen, eigenthümlichen Accord erklärt und auch behandelt, und warum namentlich die darin ent=

haltene Quarte nicht für das, was ſie wirklich iſt, für eine Quarte, ſondern für eine Undecime ausgegeben wird, da die übrigen doppelten Intervalle doch ziemlich alle nur in ihrer einfachen Größe dargeſtellt und benennt zu werden pflegen? — Ich will Ihnen ſagen, wie andere Tonlehrer dieſe Gewiſſensfrage gewöhnlich zu beſeitigen ſich ganz kurz faſſen. Der Undecimenaccord, drücken ſie ſich zu dem Zwecke meiſt ſehr oberflächlich aus, entſteht, indem man die Intervalle des Dominantſeptimenaccordes von der Tonica, vor deren Dreiklange ſie als Vorhalte erſcheinen, abzählt, oder indem man dem Dominantſeptimenaccorde den um eine Quinte tiefer liegenden Ton, welcher die Tonica von jener Dominante iſt, zum Grundbaſſe giebt, und da derſelbe ſich auf dieſe Weiſe bilden läßt, die Töne des Dominantſeptimenaccordes auch lauter ſolche Töne ſind, welche frei und unvorbereitet in der Harmonie eintreten können, ſo — ſchließen ſie höchſt problematiſch — läßt ſich denn der auf ſolche Weiſe entſtandene Undecimenaccord auch als ein ſelbſtſtändiger, eigenthümlicher Accord betrachten, der ſowohl vorbereitet als unvorbereitet eintreten und wie jeder andere ſelbſtſtändige Accord behandelt werden darf, und die Quarte, die darin enthalten iſt, nennen wir eben deshalb Undecime, damit ſie nicht etwa mit der gewöhnlichen diſſonirenden Quarte verwechſelt werden mag, die ſtets vorbereitet ſeyn muß. Das die gewöhnliche Antwort auf jene Frage, und ich habe gar Nichts dagegen, wenn Sie und jeder Andere Alles, was darin geſagt iſt, recht genau verſtehen und dadurch den wahren Grund der Dinge erkennen, über welchen eben jene Frage nähere Auskunft fordert. Doch iſt mir dieſe zu wichtig, als daß ich ſo raſch und mit ſolchen Allgemeinheiten über ſie hinwegzugehen vermöchte, und gebe ich auch recht gerne zu, daß der Grund davon, daß der Undecimenaccord, obſchon ſeiner erſten Natur nach Nichts als ein bloßer Vorhaltsaccord vor dem Tonicadreiklange, vorbereitet im Dominantſeptimenaccorde, wie alle jene vielen und mancherlei Sexten-, Quarten- und Nonenaccorde, die durch Einführung von Vorhalten in der Harmonie entſtehen können, nichts deſto weniger als ein ſelbſtſtändiger Accord angeſehen und behandelt werden darf, eben darin liegt, daß er ſowohl vorbereitet als unvorbereitet, mit einem Worte: frei eintreten und gebraucht werden kann, ſo kann ich ohnmöglich doch begreifen, daß die Urſache von dieſer Freiheit blos die ſeyn ſollte, weil die Töne des Undecimenaccordes, wenn ſie über ihrem erſten Grundbaſſe, der Dominante, erſcheinen, vollkommen freie, an keine Vorbereitung gebundene ſind. Wäre das der Fall, ſo müßten ja alle Diſſonanzen, alle Vorhalte frei eintreten dürfen, denn keiner iſt

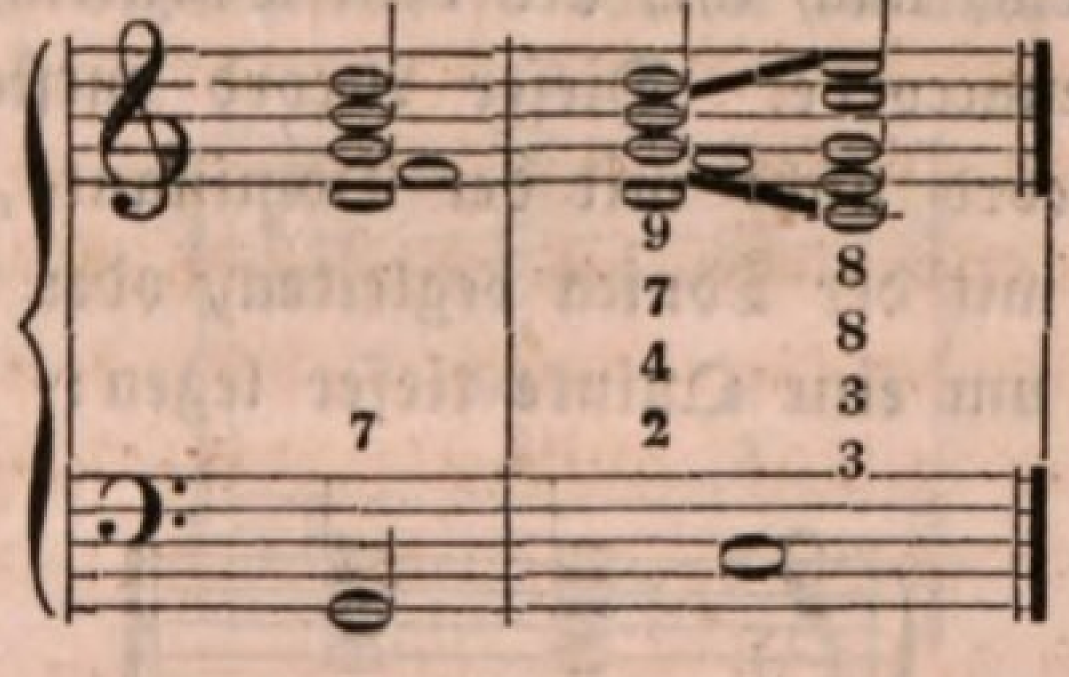
unter ihnen, der in ſeiner Vorbereitung als ein abermals an eine Vorbereitung gebundenes Intervall erſcheint, ſondern es ſind alle Diſſonanzen in ihrer Vorbereitung Conſonanzen. Das werden hoffentlich auch Sie, meine Herren! und Sie ſämmtlich zwar ohne Ausnahme einſehen, und es mir daher nicht etwa für eine leere Weitläuftigkeit, im Gegentheil für eine heilige Pflicht anrechnen, die mir die Gründlichkeit unſerer Forſchung auferlegt, wenn ich jenen Grund wo anders, in einem andern Verhältniſſe ſuche, und zwar, was auf eine höchſt überraſchende Weiſe abermals für die Richtigkeit des Wegs, den wir bei jener einſchlugen, wie für die Richtigkeit des Standpunktes, von welchem aus wir denſelben betraten, zeugt, in unerſchütterlicher Conſequenz in dem Verhältniſſe der mitklingenden Töne oder dem Grundprincipe, auf welchem unſer ganzes harmoniſches Gebäude beruht. — Zuvor aber noch einige Worte über das Intervall der Quarte oder Undecime ſelbſt, wie das der None, das ebenfalls in dem Accorde enthalten iſt: es werden dieſelben zum leichtern und bequemern Verſtändniß des alsdann Folgenden dienen.

Als ich Ihnen vorhin erklärte, was man unter einfachen, doppelten, dreifachen ꝛc. Intervallen zu verſtehen habe, bemerkte ich, daß die Namen und Bezeichnungen der Intervalle der leichteren Ueberſicht und klareren Auffaſſung wegen auf den Umfang von blos einer Octav oder noch beſtimmter: auf die Reihe der Zahleinheiten (von 1 bis 9) beſchränkt würden (ich weiß recht wohl, daß man auch von Decimen, Undecimen, Durdecimen und Terzdecimen in der Muſik ſpricht, aber das gehört nicht weiter hieher), und daß, ſo bald ein Intervall über jenen Umfang oder die Reihe der Einzelzahlen hinausgehe, dieſes durch das Beiwort doppelt, dreifach ꝛc. ausdrücklich bezeichnet werde; allein das Prädicat doppelt insbeſondere in's Auge gefaßt, führen daſſelbe auch aus einem andern Grunde noch einige Intervalle, und namentlich die Secunde und Quarte, die wirklich in zwei verſchiedenen Arten, ohne ihren eigentlichen Platz zu verändern, in der Harmonie gebraucht werden können, nämlich einmal als wirkliche Secunde und Quarte und das anderemal als None und Undecime. Bleiben wir zunächſt bei der Secunde und None ſtehen. In beiderlei Geſtalt iſt dieſes Intervall eine Diſſonanz, und eine Diſſonanz fordert nothwendig eine Auflöſung oder Fortſchreitung zur Conſonanz: geſchieht dieſe Fortſchreitung nun abwärts zur Octav des folgenden Accordes, ſo kann natürlich das Intervall auch nicht anders betrachtet werden denn als None, weil über der Octav nur die None liegt, nicht die Secunde; geſchieht dieſelbe aber aufwärts zur

Terz der folgenden Harmonie, ſo iſt das Intervall keine None mehr, ſondern eine Secunde, weil *unter* der Terz nach dem natürlichen Größenverhältniſſe nur eine Secunde liegen kann, und um dieſer beiderlei Arten von Fortſchreitungen des Intervalls willen, müſſen wir, ſolche auch zugleich mit anzudeuten und dadurch möglichen Irrthum zu verhüten, auch zwei verſchiedene Namen für daſſelbe haben und gebrauchen. Wenn Sie das erſte der letzten drei Beiſpiele wieder zur Hand nehmen, ſo finden Sie unter b, wo dieſe Accorde ſtehen:

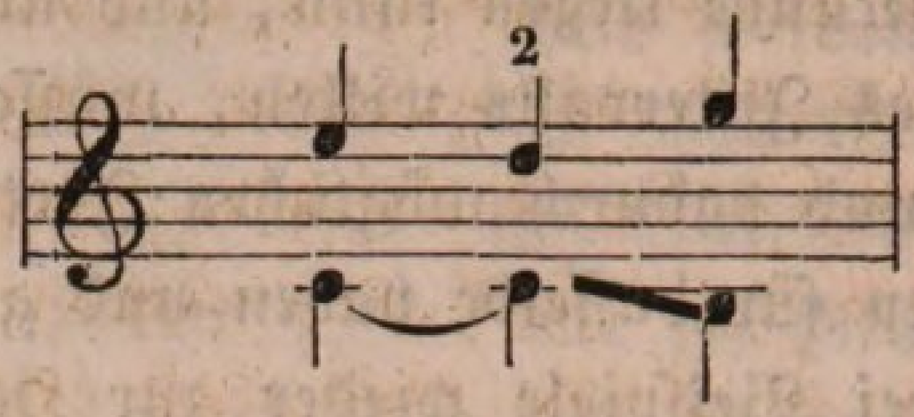


in der Bezifferung des Undecimenaccordes keine None, ſondern eine Secunde angedeutet: warum kann hier der Ton d nicht als None, ſondern muß als Secunde angeſehen werden? — weil er nicht zur *Octav* c des folgenden Accordes, ſondern zur *Terz* e deſſelben *aufwärts* fortſchreitet. Als None hätte er ſchlechterdings ſich *abwärts* in die Octave auflöſen müſſen. Daher kommt es denn auch, daß wir in dem Undecimenaccorde deſſelben Beiſpiels unter c eine None *und* eine Secunde beziffert finden:

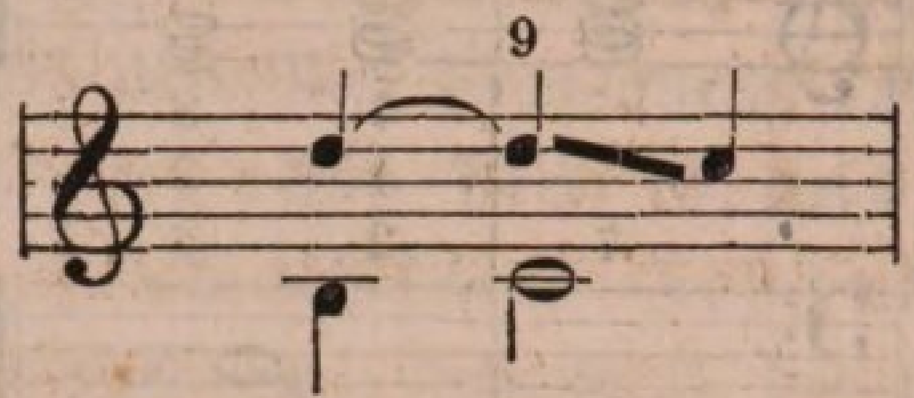


weil der Ton, welcher in dem Verhältniſſe dieſes Intervalls zu ſeinem Grundtone ſteht, zweimal vorkommt, aber nicht beidemale auf gleiche Weiſe, ſondern einmal aufwärts zur Terz und das anderemal abwärts zur Octave fortſchreitend. Ein fernerer Grund, warum für dieſes Intervall die beiden verſchiedenen Namen Secunde und None in der Praxis beibehatlen werden müſſen, iſt der, um damit zugleich beſtimmt anzugeben, welches Ende des Intervalls (ein Intervall bildet ſich nämlich immer erſt durch die Vergleichung zweier nach Höhe und Tiefe unter einander verſchiedener Töne), das obere oder untere, eigentlich die Diſſonanz

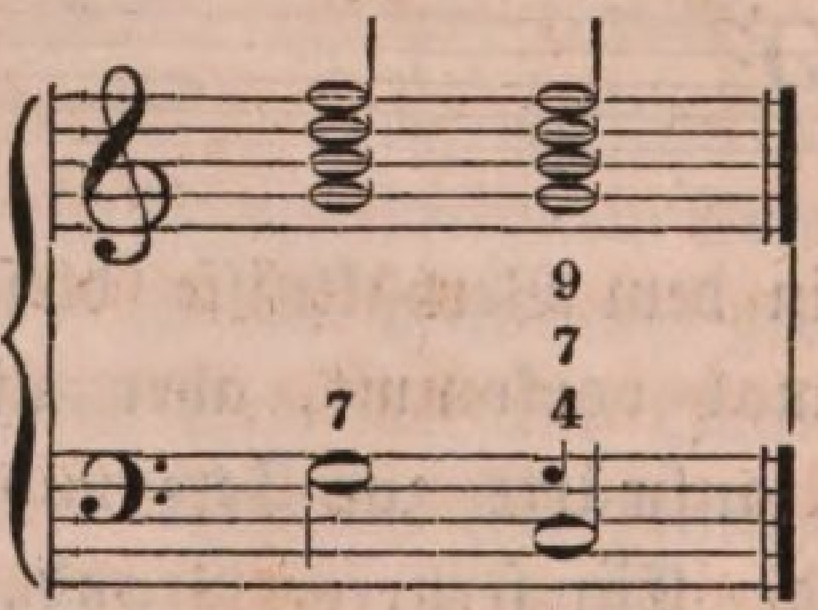
ausmacht. Bildet das untere Ende, welches in dem Falle ſich auch eigentlich nur regelrecht aufzulöſen hat, wie in dieſem Beiſpiel:



die eigentliche Diſſonanz, ſo iſt das Intervall keine None, ſondern eine Secunde; iſt es das obere Ende aber eigentlich nur, welches diſſonirt, wie hier:

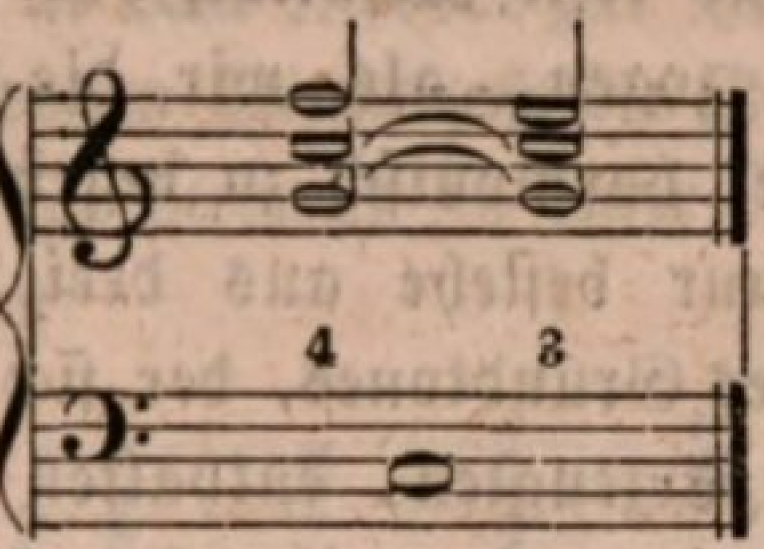


ſo iſt es keine Secunde, ſondern eine None. Doch iſt dieſer Grund für die Nothwendigkeit der zwei verſchiedenen Namen für das Intervall ohne ſonderlichen Bezug auf unſern Gegenſtand; mehr Wichtigkeit für denſelben hat der erſte. Und mit der Quarte verhält es ſich ziemlich eben ſo: auch für dieſe giebt es Fälle, wo ſie, obſchon ihren Platz nicht verändernd, doch nicht mehr als eigentliche Quarte, ſondern als wirkliche Undecime angeſehen und zum Unterſchiede von der gewöhnlichen oder eigentlichen Quarte auch nur Undecime genannt werden kann, wie denn z. B. gleich in unſerem, nach ihr, als dem weſentlichſten Intervall darin, benannten Undecimenaccorde. Dieſer Accord entſteht, indem wir den Dominantſeptimenaccord nicht mit der Dominante, ſeinem eigentlichen Grundtone, ſondern mit der Tonica begleiten, oder mit anderen Worten: indem wir den Baß um eine Quinte tiefer legen:

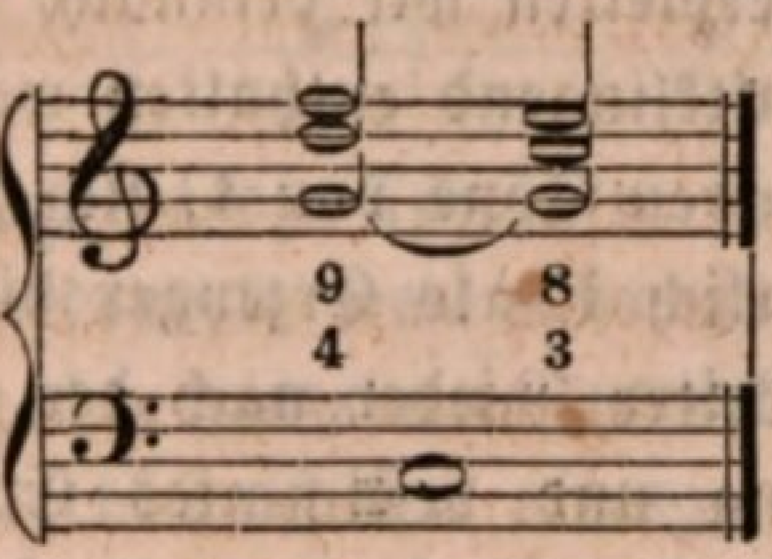


durch dieſes Tieferlegen des Baſſes blos um eine Quinte, wobei der Accord ſelbſt unangetaſtet bleibt, wird nun aber auch das Intervall bis in eine zweite untere Octav nur hinausgerückt (nicht um eine ganze Octav erweitert), und dieſes Hinausrücken des Intervalls bis in eine zweite Octav nicht allein, ſondern auch der Umſtand, daß der Accord

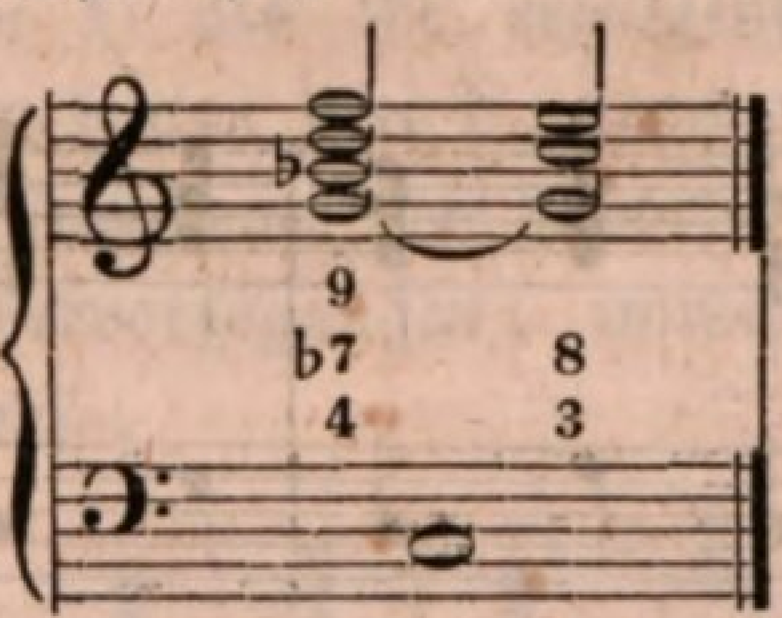
oder die Intervalle deſſelben nicht über ihrem eigentlichen Grundbaſſe, ſondern gewiſſermaßen über einem nur zufällig erborgten oder inſurpirten erſcheinen, muß ſogleich mit dem Namen der Harmonie ausgedrückt werden, um dieſe ſchon dadurch und beſtimmt unterſcheiden zu können von jeder andern verwandten Harmonie, die aber ihren urſprünglichen Grundbaß nicht verlaſſen hat. Wollten wir dieſen Undecimenaccord blos Quartenaccord nennen, ſo könnte man auch folgenden Accord darunter verſtehen:



oder wollten wir ihn, um das zu verhüten, Quartnonenaccord heißen, ſo wäre es vielleicht dieſer Accord:



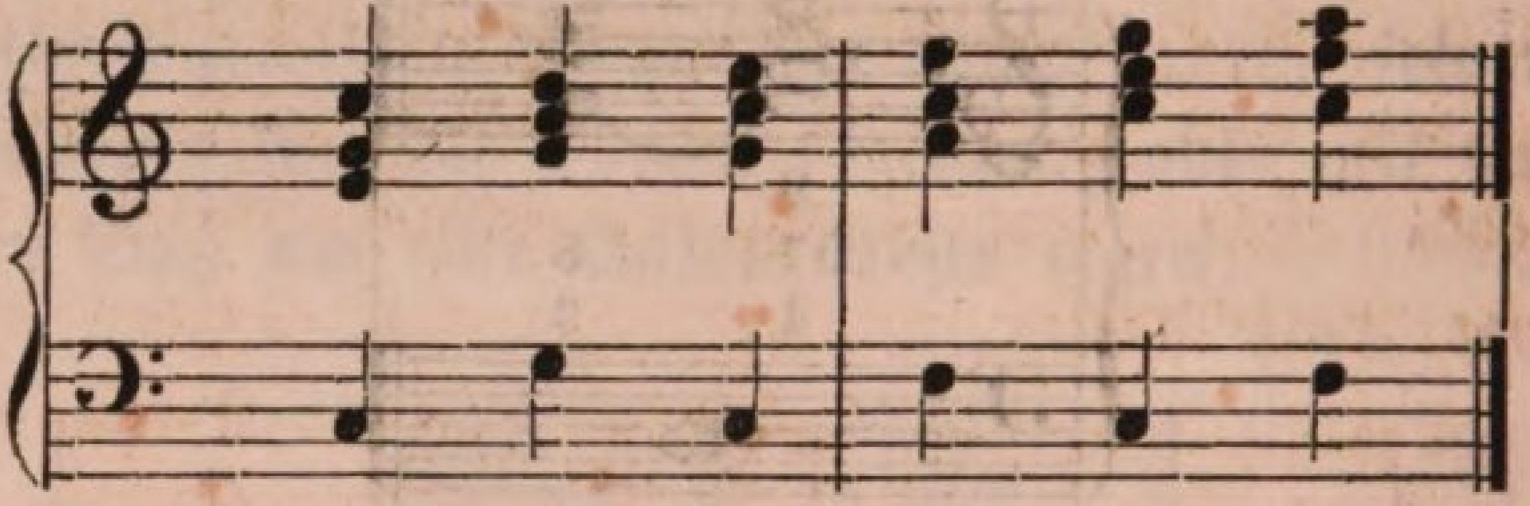
oder wollten wir endlich ihn zu möglichſter Vollſtändigkeit ſogar mit Quartſeptnonenaccord bezeichnen, ſo könnte es auch dieſer Accord ſeyn:



Dadurch, daß wir ihn Undecimenaccord heißen, wird ganz beſtimmt auch im Worte ſchon ausgedrückt, daß darunter der mit der Tonica begleitete Dominantſeptimenaccord zu verſtehen iſt, und wo die Intervalle, ſelbſt die conſonirende Quinte nicht ausgenommen, nicht über ihrem eigentlichen, ſondern über einem gleichſam ſurpirten Grundbaſſe erſcheinen, der ſich nicht zu ihnen ſämmtlich verhält wie ein Erzeuger zu dem Erzeugten.

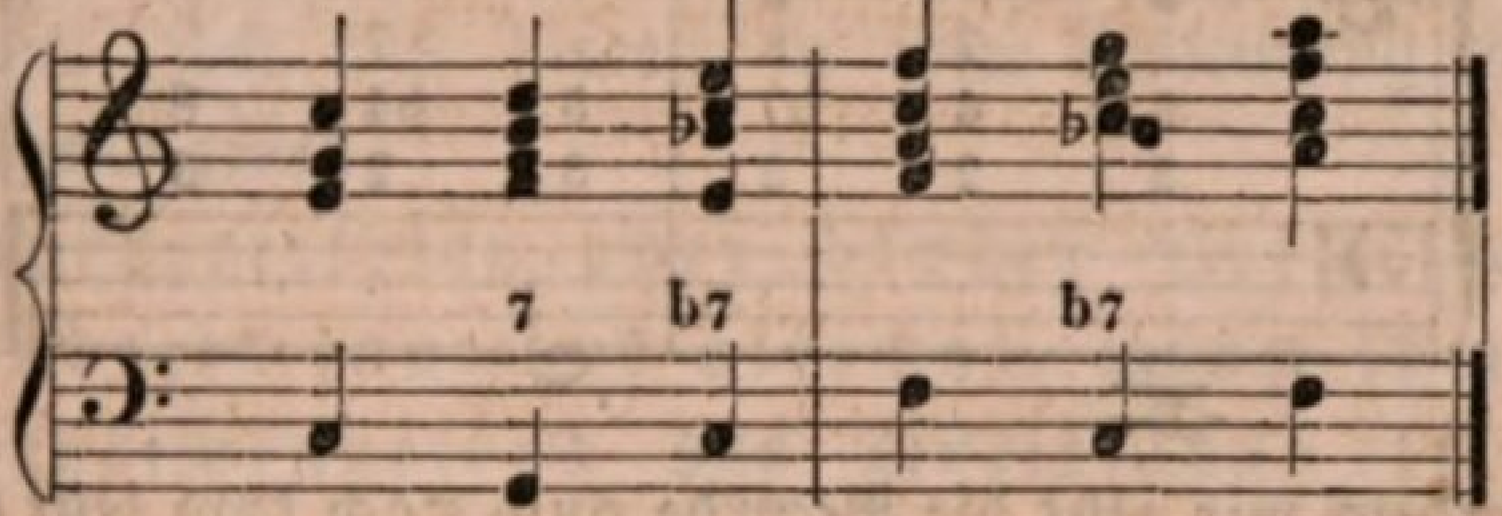
Indem ich dieſes Wort ausſpreche, fällt mir ein, daß es hiernach wohl Zeit iſt, zu der Hauptfrage zurückzukehren, welche dahin lautete,

wo die Urſache zu finden iſt, daß der Undecimenaccord, obſchon auf die mehrfach angedeutete Weiſe entſtanden, demungeachtet ſowohl vorbereitet als unvorbereitet, völlig frei, und ſomit als vollkommen ſelbſtſtändiger oder eigenthümlicher Accord gebraucht werden darf? — Ich ſagte, der Grund davon liege in dem Verhältniſſe der mitklingenden Töne oder in jenem Principe, jener Urquelle, woraus wir alle harmoniſchen Toncombinationen herleiten. Laſſen Sie ſehen, ob meine Behauptung die Probe aushält. Welches war das erſte Reſultat, das wir aus dem Verhältniſſe der mitklingenden Töne zogen, als wir die diatoniſche Tonleiter, die Grundlage aller Melodie, harmoniſch zu begründen ſuchten? — daß jede Tonleiter urſprünglich nur beſtehe aus drei Tönen, welche unter den mitklingenden Tönen ihres Grundtones, der ſich zu ihnen daher verhalte, wie ein Erzeuger zu dem Erzeugten, enthalten ſind, und daß mit dem vierten Tone einer diatoniſchen Tonleiter ſonach allemal eine neue dreitönige Urleiter beginne, der ein zweiter Erzeuger zum Grunde liege. Die Leiter von C-Dur z. B. erhielten wir demnach, indem in dem Grundtone C die Töne c d e als mitklingend enthalten waren; mit f, das nicht in der Reihe der mitklingenden Töne von C ſich zeigte, begann eine neue Tonleiter, welcher natürlich F als Erzeuger dienen mußte, und mit h kehrten wir von der F-Leiter wieder nach der erſten von C zurück, um einen beſtimmten Anfang und beſtimmtes Ende zu haben. Auch die Grundbäſſe der dreitönigen Leiter fanden wir in der Reihe der mitklingenden Töne des einen Grundtones. Nach alle dem beruht z. B. folgende harmoniſche Leiter:

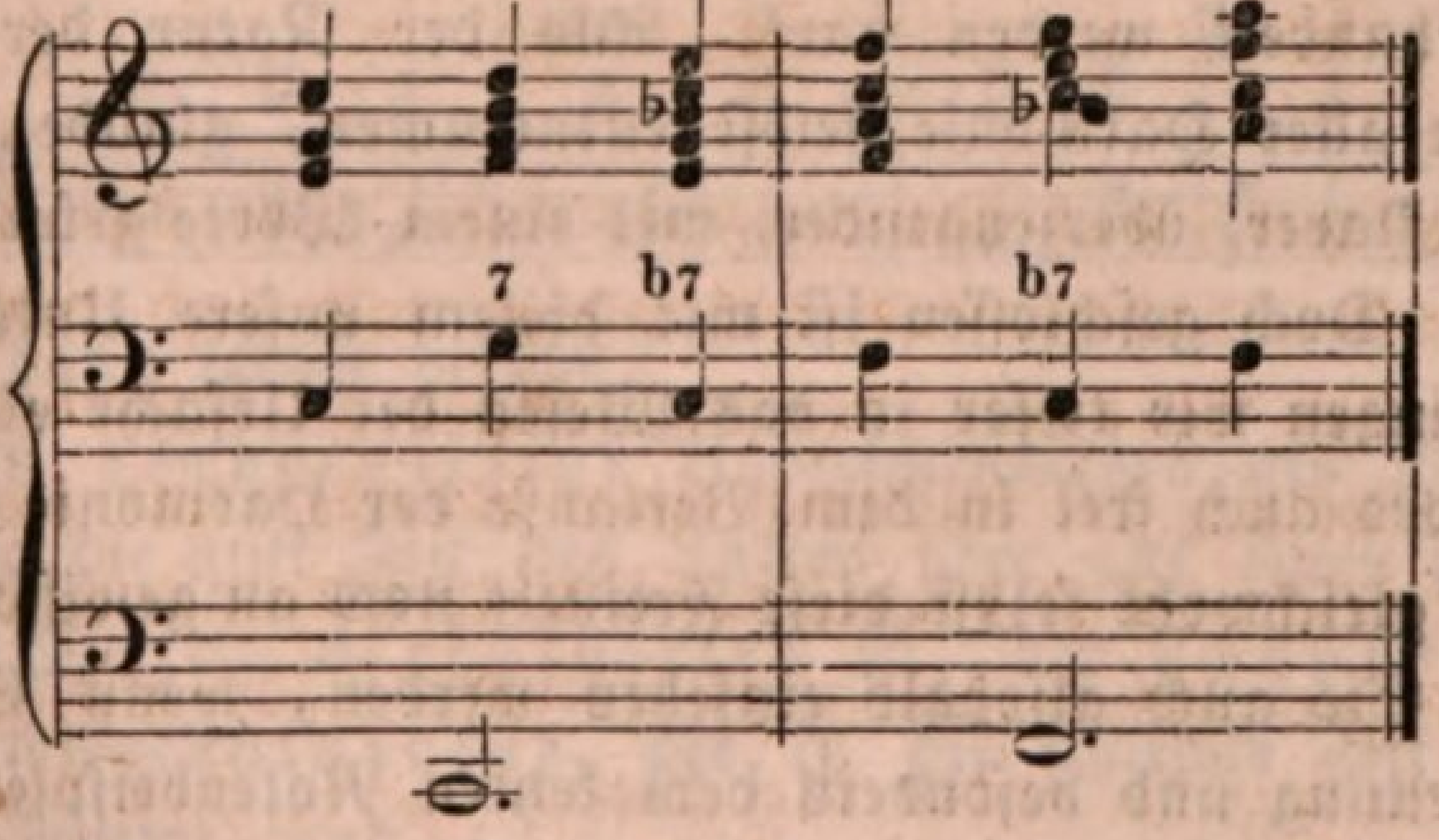


urſprünglich auf nur zwei Grundtönen, auf C und F; aus C ſind die erſten drei Accorde, und aus F die letzten drei nach dem Verhältniſſe ihrer mitklingenden Töne als hervorgegangen zu betrachten. Auf eine andere Weiſe ließe ſich die Bildung eines Accordes und einer Leiter gar nicht natürlich erklären und erweiſen. Ein weiteres Hauptreſultat, das wir aus dem Verhältniſſe der mitklingenden Töne zogen, war — ich verweiſe Sie nur auf die erſten drei Lectionen —, daß mit jeder Accordenreihe, welcher ein neuer Erzeuger — wie ich mich jetzt kurzweg zur Bezeichnung jenes gleichſam Urtones ausdrücken will — zum Grunde

liege, auch eine vollkommen neue Harmonie oder beſſer Tongattung beginne, die an die erſte nur mit Hülfe eines Mitteltones angereiht werden könne und dürfe, wenn ein inniger Zuſammenhang zwiſchen beiden ſtatt finden ſolle. Als einen ſolchen vermittelnden Ton erkannten wir aus Gründen die kleine Septime, und dann dehnten wir das Geſetz ihrer Einführung, um jenes Zweckes willen, auf alle Accorde aus, und fanden — um bei der allgemeinen Faſſung der Regel ſtehen zu bleiben — daß eine Hauptſeptime allemal in dem Accorde zur Verbindung der Harmonie eingeführt werden könne, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden ſey. Führen wir nun einmal hiernach in jener Leiter von ſechs Accorden alle möglichen Septimen ein:

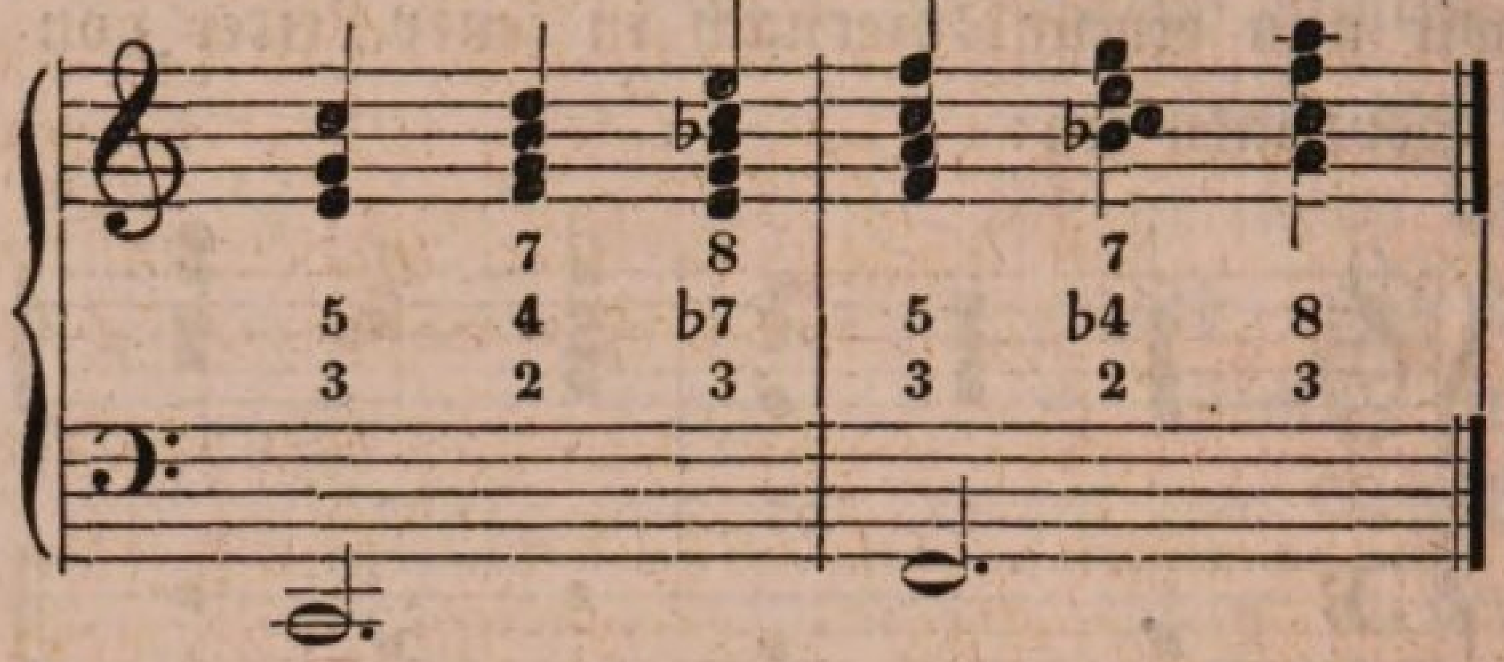


Warum jetzt im dritten Accorde die Terz, im vierten die Octav und im ſechſten wieder die Terz verdoppelt werden mußten, wiſſen Sie: damit eine richtige Fortſchreitung der einzelnen Intervalle der Dominantenaccorde ſtatt findet. Das Verhältniß des erzeugenden Grundtones zu den Accorden bleibt begreiflicher Weiſe fortwährend daſſelbe, und wenn wir noch manche andere Umgeſtaltung mit denſelben vornehmen: den erſten drei Accorden liegt immei C als ihr erzeugender Grundton, welcher Tonica iſt, unter, und den letzten drei F, denn aus beiden Tönen allein ſind Melodie, Baß und Harmonie der Accorde nach dem Verhältniſſe der mitklingenden Töne hervorgegangen; immer bleibt, ſichtbar auch dargeſtellt, dieſes Verhältniß:



Sind aber — jetzt, meine Herren! komme ich zum Hauptſatze meiner Darſtellung und ich bitte Sie daher, mir Ihre volle Aufmerkſamkeit zu

ſchenken, — ſind aber alle jene Accorde und Harmonien als aus den unterliegenden einen Grundtönen hervorgegangen zu betrachten, ja klingen ſie, nach der Natur des Tones, auch ohne praktiſche Darſtellung wirklich ſchon in ihnen mit, was nach dem Verhältniſſe der ſogenannten Aliquottöne, wie wir geſehen haben, nicht geleugnet werden kann, ſo — es giebt keinen logiſch richtigern Schluß — werden wir ſie doch auch wohl praktiſch mit denſelben anwenden dürfen, und nun laſſen Sie zu dem Behufe den eigentlichen Baß unter den Accorden weg, und ſpielen dieſe anſtatt deſſen mit dem bloßen erzeugenden Grundtone:



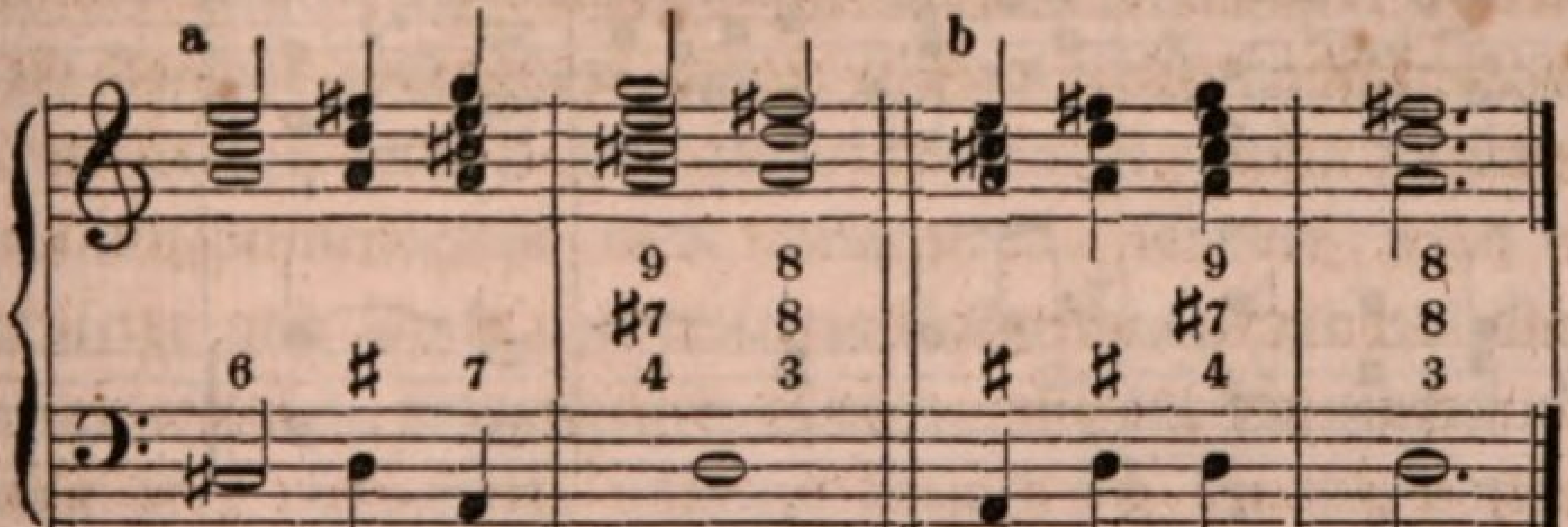
was entſteht, indem wir jetzt die Accorde auch nach dem jetzt unterliegenden Baſſe beziffern und benennen müſſen? — im zweiten und fünften Accorde (denn die Secunde iſt hier nach vorhin gegebener Erklärung daſſelbe Intervall, was die None, nur aus vorliegenden Gründen anders benannt) ein Undecimenaccord, und nicht etwa vorbereitet durch einen vorhergehenden wirklichen Dominantenaccord, ſondern frei eintretend, doch ſtets ſich richtig in dem Dreiklange ſeines eigenen Grundtones auflöſend.

Damit haben Sie denn den Beweis, warum dieſer Undecimenaccord, ungeachtet er zunächſt als aus einem Vorhalte des Dominantenaccordes vor dem Tonicadreiklange entſtanden zu betrachten iſt, auch frei, d. h. unvorbereitet und nicht vorbereitet, wie er als bloßer Vorhalt ſeyn muß, eintreten darf, und warum er ſomit als ein ſelbſtſtändiger Accord angeſehen und behandelt werden darf. Aus der Natur der Sache, dem Grundprincipe aller Harmonie ſelbſt entnommen, glaube ich aber auch nicht, daß er klarer, überzeugender, mit einem Worte gründlicher geführt werden kann. Doch geſchloſſen iſt mit dieſem unſere Unterſuchung noch nicht, und dringen wir tiefer in das Weſen der Urſache ein, warum ein Undecimenaccord auch frei in dem Verlaufe der Harmonie eintreten darf, ſo finden wir gleichwohl ſelbſt dieſe Freiheit noch an gewiſſe Bedingungen geknüpft, die Sie auch alſobald einſehen werden, wenn Sie nur jener meiner Darſtellung und beſonders dem letzten Notenbeiſpiele eine genaue Aufmerkſamkeit ſchenken. Wie entſteht der Undecimenaccord als ein unvorbereiteter, ſelbſtſtändiger Accord, oder wie läßt ſich ſein Erſcheinen

als ſolcher entſchuldigen und erklären? — wenn der Dominantſeptimenaccord als auf ſeinen erſten erzeugenden Grundton zurückgeführt gedacht wird. Wohl, aber wann kann er nur als auf denſelben zurückgeführt gedacht werden? — wenn er — ſehen Sie nur das genannte Beiſpiel an — im Durchgange zwiſchen ſeinen eigenen Tonicadreiklängen erſcheint, denn die Tonica eben iſt ſein erzeugender Grundton. Ganz recht, und ſo haben wir denn zwei ganz beſtimmte Merkmale, an denen ſich nicht allein erkennen läßt, ob ein in der Harmonie vorkommender Undecimenaccord ein vorbereiteter oder unvorbereiteter iſt, ſondern welche auch deutlich den Ort bezeichnen, wo ſich ein Undecimenaccord nicht, und wo er ſich wirklich als ein freier, ſelbſtſtändiger Accord gebrauchen läßt. Ich will beiden in ihrer Andeutung die Faſſung von förmlichen Regeln geben:

1) ein vorbereiteter oder bloßer Vorhalts-Accord iſt der Undecimenaccord allemal, wenn ihm der Dominantſeptimenaccord des Dreiklangs ſeines Grundtones, in den er ſich jederzeit auflöst, vorausgeht;
2) als ein unvorbereiteter oder ſelbſtſtändiger Accord aber erſcheint er, wenn ihm nicht der Dominantenaccord ſeines Grundtones, ſondern der Dreiklang oder wenigſtens die Harmonie desſelben ſelbſt vorausgeht.

Unter a des folgenden Notenbeiſpiels iſt der Undecimenaccord ſonach ein vorbereiteter oder bloßer Vorhaltsaccord, unter b aber ein unvorbereiteter oder ſelbſtſtändiger diſſonirender:

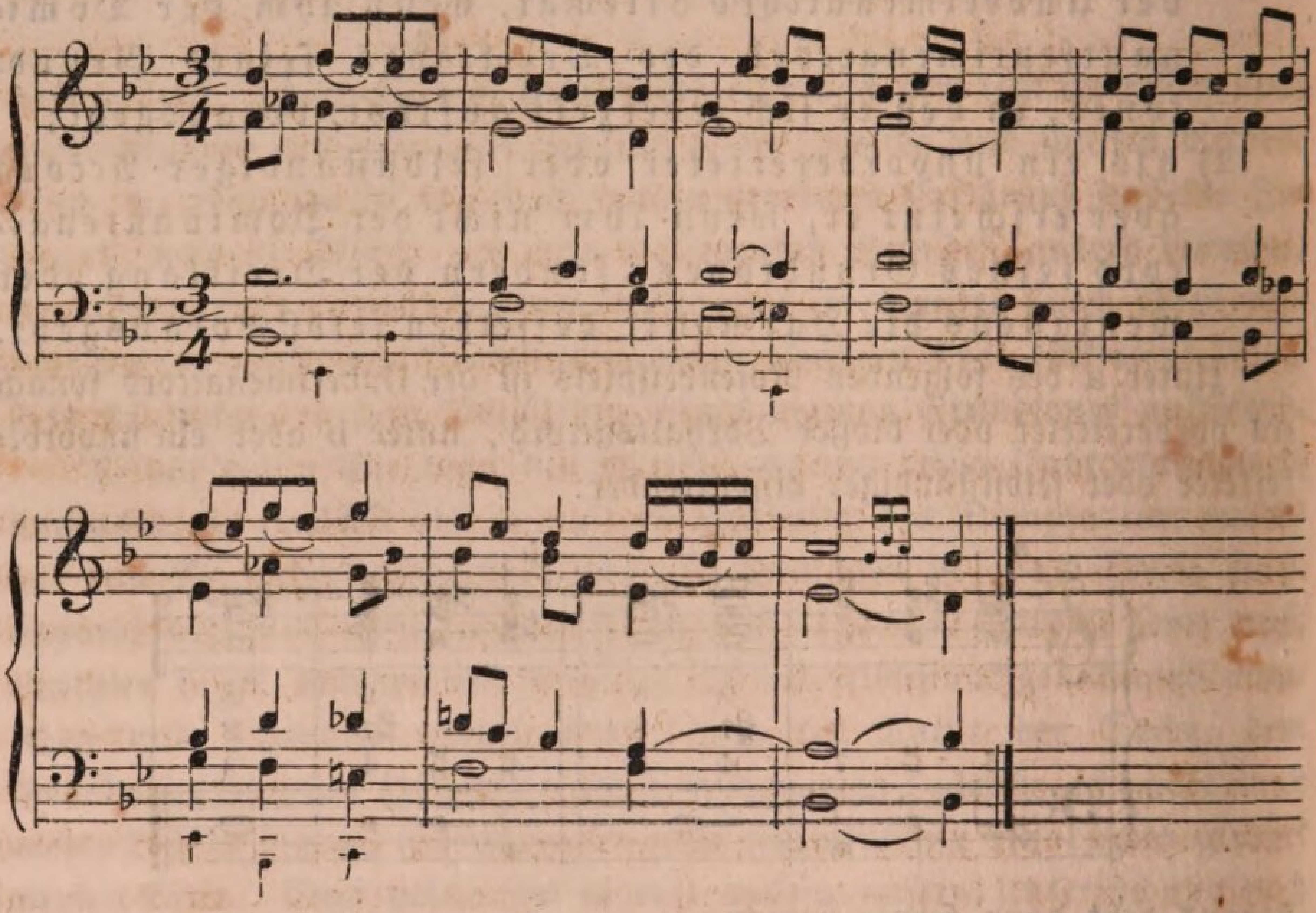


daraus geht dann ferner hervor,

a) daß ein vorbereiteter Undecimenaccord als Vorhalt allemal auch in die gute Zeit des Taktes oder auf einen guten Takttheil fällt, alſo ein accentuirter iſt, der unvorbereitete aber ein unaccentuirter, der in die ſchlechte Zeit des Taktes zu ſtehen kommt, und
b) daß bei einer förmlichen Modulation oder einem Uebergange, ſey es nun in eine nah verwandte oder entfernter liegende

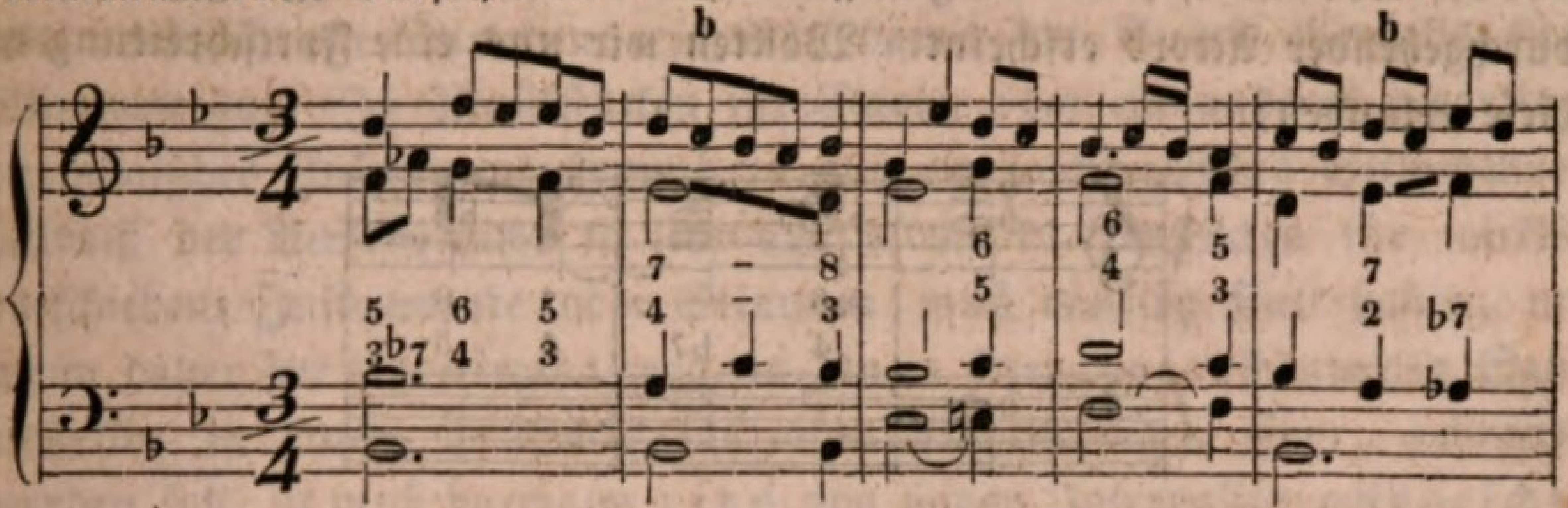
Tonart, niemals ein unvorbereiteter, ſondern wenn er einmal ſtehen ſoll, nur ein vorbereiteter oder accentuirter, und ein unvorbereiteter oder unaccentuirter Undecimenaccord blos im Durchgehen, wo keine förmliche Modulation ſtatt findet, gebraucht werden kann.

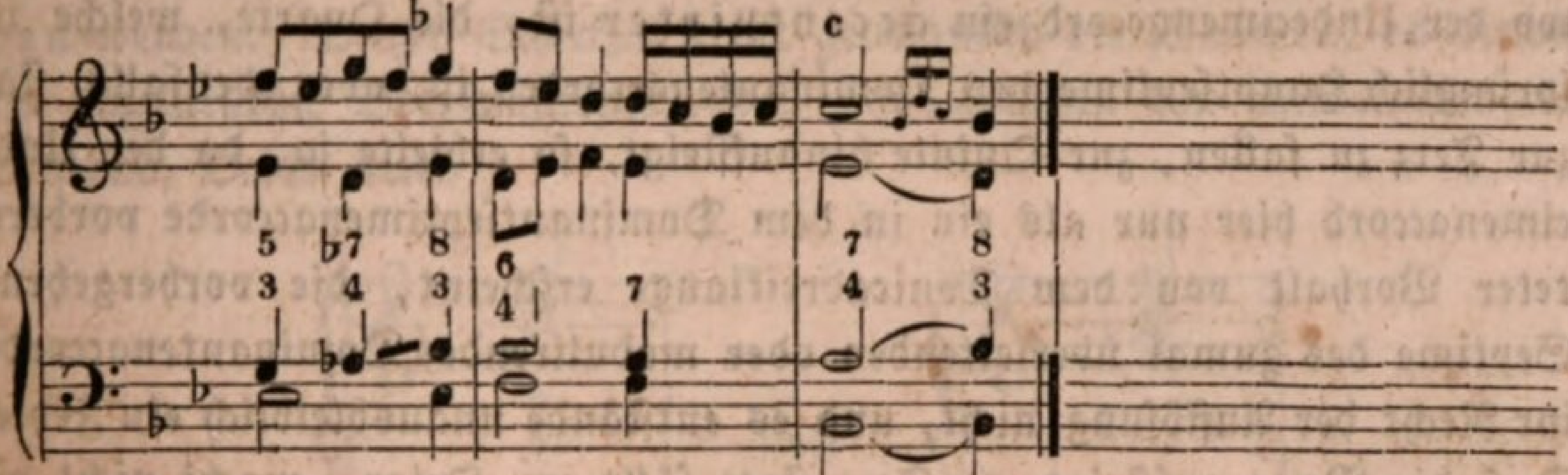
Nunmehr wird Ihnen hoffentlich das ganze Weſen, Natur und Beſchaffenheit wie Gebrauchsweiſe des Undecimenaccords in einem harmoniſchen Satze vollkommen klar ſeyn, und ich kann zum Beleg all' des Geſagten ein größeres Beiſpiel anführen, das ich jedoch, damit Sie genau ſehen, wie und wann ſich erſt von einem ſolchen mit der Tonica begleiteten Dominantenaccorde (Undecimenaccorde) in der harmoniſchen Begleitung einer Melodie Gebrauch machen läßt, zunächſt in ſeiner einfachen gewöhnlichen Geſtalt, wie es ſich nach unſerer bisherigen Art zu harmoniſiren wohl geſtalten würde, herſetzen will:



Wo es mir nöthig ſchien, um die Art der Harmonie und des Accordes ſogleich genau anzudeuten, habe ich, da für Bezifferung nicht wohl Platz war, bei umgekehrten Accorden noch einmal hie und da den Grundbaß mit kleinen Nötchen unter der Baßlinie angemerkt. Welche Noten bloße verzierende, alſo Nebenharmonien, Durchgangs- und Hülfs-Noten, Vorhalte ꝛc., und welche wirkliche Hauptnoten ſind, erkennen Sie ſogleich und bedarf meiner beſondern Erklärung nicht mehr; ich kann

daher ſofort daſſelbe Beiſpiel nun auch mit gelegentlich angebrachten Undecimenaccorden ausführen:



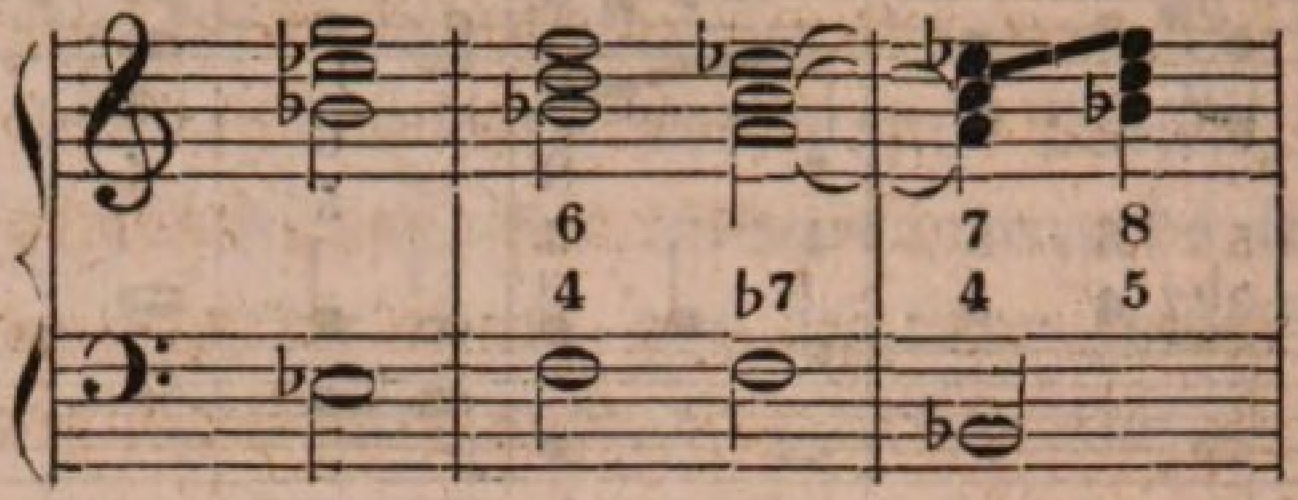


Vergleichen Sie beide Formen des Beiſpiels mit einander, ſo finden Sie nicht allein, wann ſich ein Undecimenaccord anbringen läßt, ſondern genau auch, wann er in dem Falle ein accentuirter und wann er ein unaccentuirter iſt. Anbringen läßt ſich ein Undecimenaccord jedesmal, wenn auf einen Dominantſeptimenaccord unmittelbar der Tonicadreiklang deſſelben folgt, wo man dann zu ſeiner Bildung jenen Dominantenaccord ſofort mit der Tonica begleitet; indeß iſt eine förmliche Modulation in eine andere Tonart vorhanden, wie z. B. am Schluſſe des Beiſpiels, wo von Es-Dur wieder nach B-Dur zurück modulirt wird, ſo darf deshalb der Dominantſeptimenaccord nicht aufgegeben, ſondern nach ihm nur ein accentuirter und ſomit vorbereiteter Undecimenaccord als Vorhalt vor dem Tonicadreiklange eingeſchoben werden, wie bei c; findet eine ſolche Modulation aber nicht ſtatt, ſondern bewegt ſich die Harmonie fortwährend in ein und derſelben Tonart, wie in dem Beiſpiel Takt 2, 5 und 6, ſo darf der Dominantenaccord geradezu aufgegeben, und demnach ein unvorbereiteter oder unaccentuirter Undecimenaccord daraus gemacht werden, wie in den Fällen, welche ich in dem Beiſpiele mit b bezeichnete.

Ein zweiter wichtiger Umſtand, welcher aus dieſem Beiſpiele klar wird, iſt der,

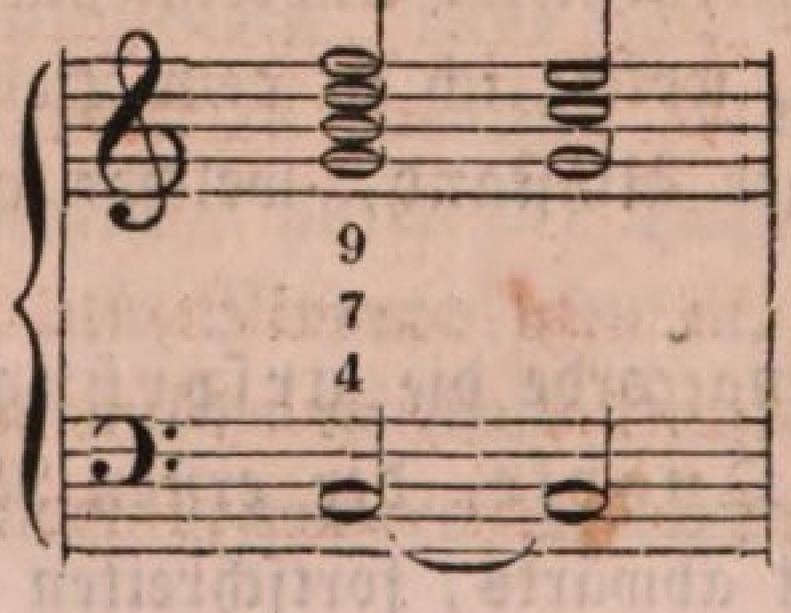
> daß im Undecimenaccorde die urſprüngliche Hauptſeptime, alſo die jetzige Quarte, der erſten Regel zuwider, auch wohl aufwärts, ſtatt abwärts, fortſchreiten darf;

doch darf dies nur in dem Falle geſchehen, wenn der Accord ein unaccentuirter iſt, wo er gewiſſermaßen nur im Durchgange, als ein durchgehender Accord erſcheint. Wollten wir uns eine Fortſchreitung wie dieſe erlauben:

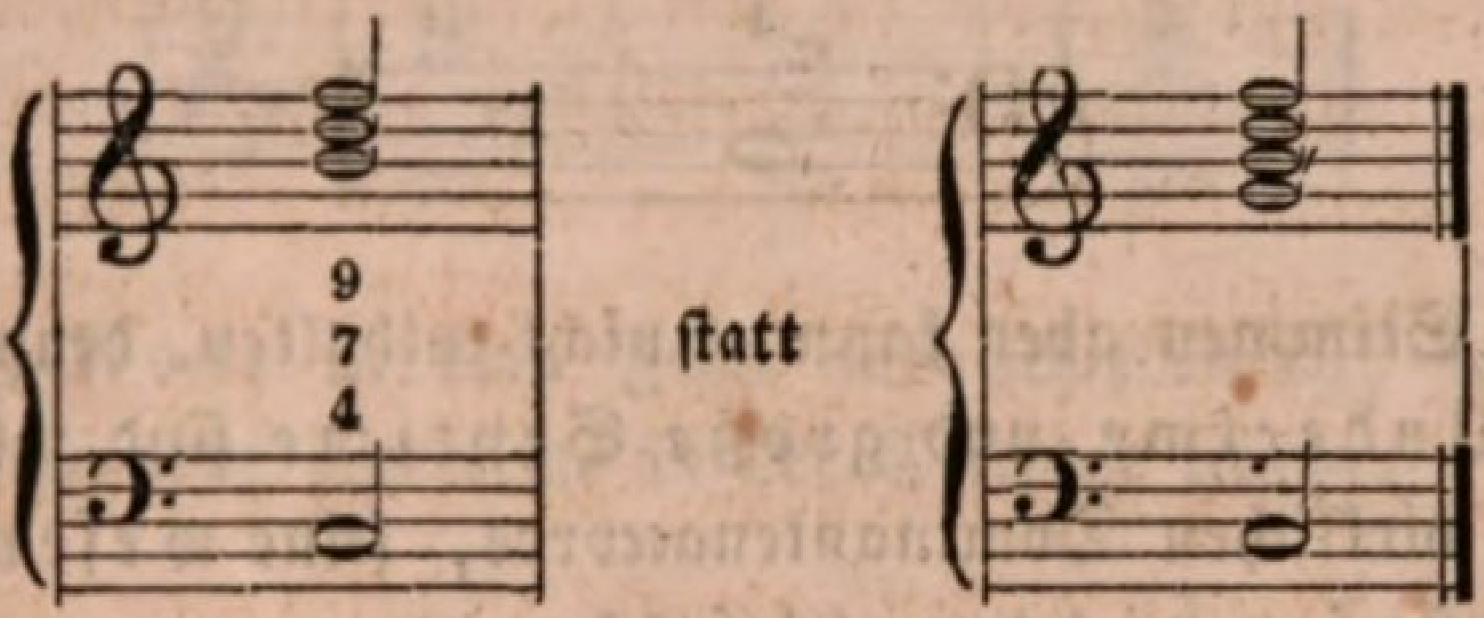


wo der Undecimenaccord ein accentuirter iſt, die Quarte, welche urſprünglich Hauptſeptime des Dominantenaccordes iſt, aber ebenfalls, ſtatt zur Terz zu fallen, zur Quinte hinaufſteigt, ſo erhielte ja, da der Undecimenaccord hier nur als ein in dem Dominantſeptimenaccorde vorbereiteter Vorhalt von dem Tonicadreiklange erſcheint, die vorhergehende Septime des zumal überleitenden oder modulirenden Dominantenaccordes ihr Recht der Auflöſung nicht, und es entſtände unausbleiblich ein Fehler. Daß die None aufſteigt zur Terz ſtatt fällt zur Octav, macht nicht viel aus, da wir das Intervall alsdann nur nicht als None, ſondern als Secunde zu betrachten brauchen, obwohl es beim accentuirten Undecimenaccorde auch allemal beſſer iſt, wenn daſſelbe als wirkliche None behandelt wird. Alſo nur im Falle des Durchgangs oder wenn er frei und unaccentuirt eintritt, darf der Undecimenaccord ſeine Quarte oder die urſprüngliche Hauptſeptime auch wohl ſteigen ſtatt fallen laſſen. Im zweiten Takte des vorhergehenden Notenbeiſpiels fällt, wie gewöhnlich, die Quarte des Undecimenaccordes zu ihrer Auflöſung eine Stufe, in Takt 5 und 6 aber ſteigt ſie, wie die Striche zwiſchen den Noten auch dem Auge ſichtlich verdeutlichen. Unter c im letzten Takte hätte aus angeführten Gründen das Steigen nicht ſeyn dürfen.

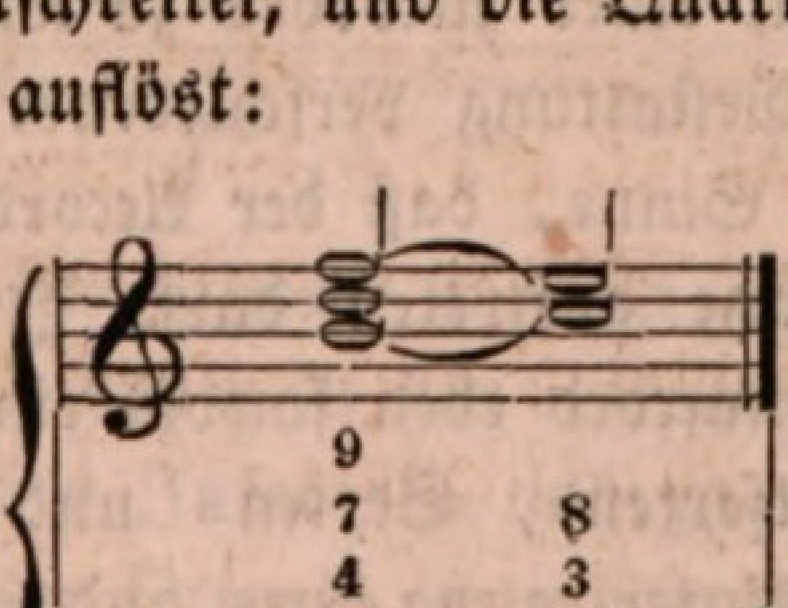
Endlich verdient auch die Stimmenzahl des Accordes noch einer beſondern Erwähnung. — Betrachten wir den Undecimenaccord in ſeiner vollen Geſtalt, als Dominantſeptimenaccord mit der Tonica im Baſſe, ſo erſcheint er eigentlich fünfſtimmig:



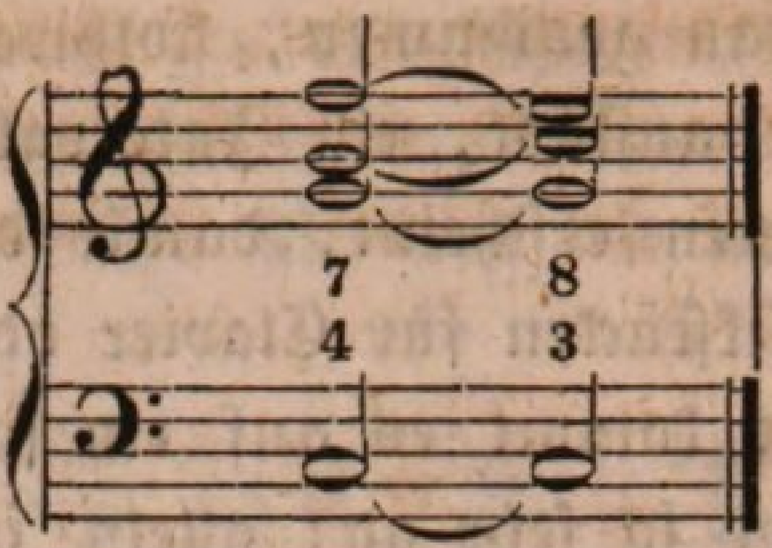
wodurch, die Sache genau genommen, nothwendig wird, daß in dem Dreiklange, welcher ihn auflöst, ein Intervall ſich verdoppelt oder in zwei verſchiedenen Stimmen erſcheint, damit der Accord ebenfalls fünf Stimmen hat. In Muſikſtücken für Clavier oder ein anderes derartiges harmoniſches Inſtrument kommt es auf ein ſolch' gleiches Stimmenverhältniß der Accorde nicht ſo ſehr an; allein in Tonſtücken für wirklich verſchiedene Inſtrumente oder Stimmen muß daſſelbe ſtatt haben, und wenn daher der Undecimenaccord in einem ſtreng vierſtimmigen Satze, vielleicht in einem Tonſtücke für einen vierſtimmigen Chor, gebraucht werden ſoll, ſo muß durchaus eins von ſeinen Intervallen ausgeſchieden werden. Dieſes Schickſal trifft gewöhnlich die Quinte, da dieſelbe im eigentlichen Dominantenaccorde, aus welchem der Undecimenaccord entſtand, Octav war:



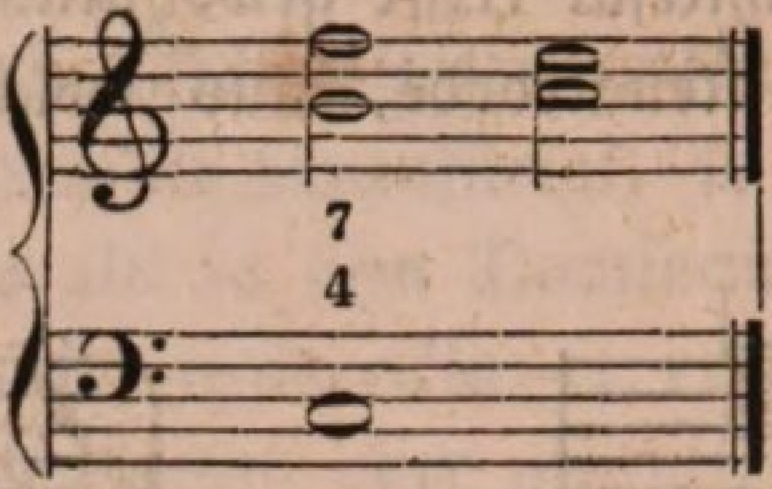
Kann die Quinte, der melodiſchen Fortſchreitung der einzelnen Stimme wegen, nicht wohl ausgelaſſen werden, wie dies z. B. der Fall iſt, wenn der Undecimenaccord in der ſo eben angeführten Lage erſcheint und der Dreiklang in derjenigen Lage darauf folgt, daß die Terz in der Oberſtimme liegt, wo alsdann der Tenor und Alt ein und denſelben Ton haben und der Dreiklang ſomit unvollſtändig ſeyn müßte, weil die im Tenor liegende große Septime als Leitton unverhinderlich eine Stufe aufwärts zur Octave fortſchreitet, und die Quarte (Undecime) im Sopran ſich eine Stufe abwärts auflöst:



ſo muß die None oder Secunde ausfallen, welche urſprüngliche Quinte (im wirklichen Dominantenaccorde) iſt, und daher auch recht wohl als vollkommene Conſonanz in der Harmonie eines diſſonirenden Accordes fehlen darf:



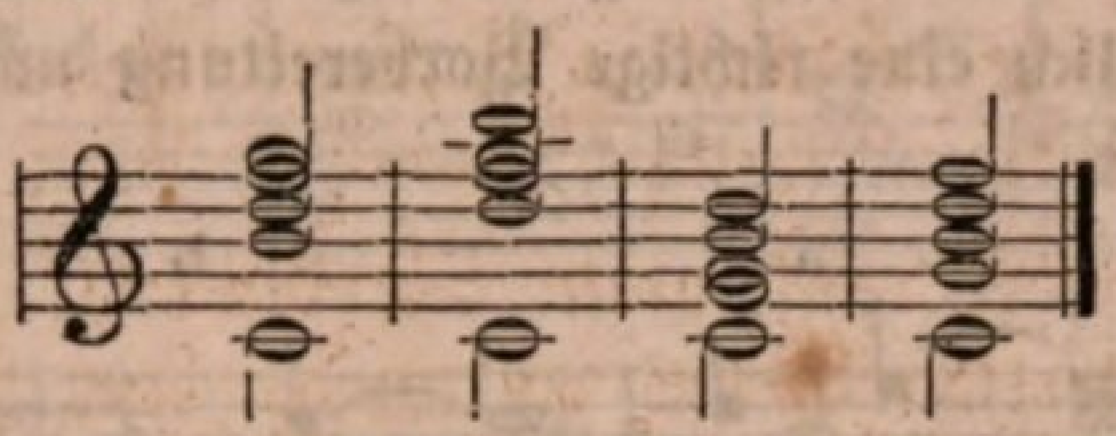
Nun iſt der Accord vollkommen *vierſtimmig*, und jede Stimme hat auch ihre richtige Fortſchreitung. Es können auch Fälle vorkommen, wo Quinte und None zugleich ausfallen müſſen, und der Accord ſomit eigentlich nur *drei* verſchiedene Stimmen enthält:



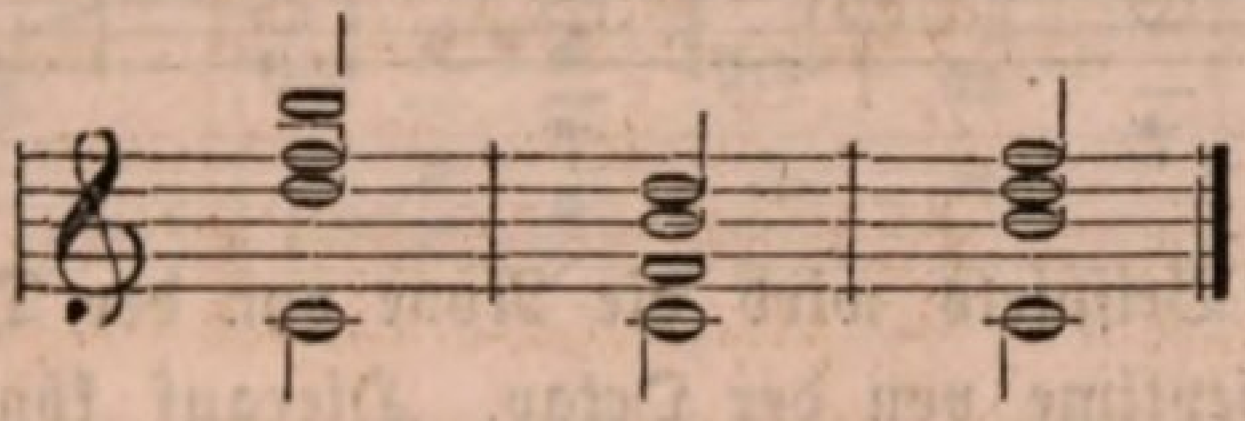
Noch weniger Stimmen aber kann er nicht enthalten, denn die jetzt allein noch übrige *Undecime* und *große Septime* ſind, als Hauptſeptime und Terz im wirklichen Dominantenaccorde, ſeine *weſentlichſten* Intervalle und *dürfen nicht wohl fehlen*.

Dies führt auf die verſchiedenen *Verſetzungen*, welche möglicher Weiſe mit dem Undecimenaccorde vorgenommen werden können, im Falle er als ſelbſtſtändiger oder unvorbereiteter Accord in der Harmonie erſcheint, und durch welche jede er in einer anderen Lage auftritt, denn man muß das Prädicat „ſelbſtſtändig,“ welches ich oft auch bei dieſem Accorde gebrauche, nicht etwa in dem Sinne verſtehen, in welchem ich es früher dem Septimen- und Nonenaccorde wie dem Dreiklange beilegte, und wornach es die Fähigkeit eines Accordes zu wirklichen *Umkehrungen* und mittelſt deren zur Geſtaltung verſchiedener neuer Accorde bezeichnet, ſondern lediglich in dem Sinne, daß der Accord frei, ohne Vorbereitung in dem harmoniſchen Satze auftreten darf. In jenem erſten Sinne des Wortes iſt der Undecimenaccord eben ſowohl ein blos abgeleiteter Accord, als vielleicht der Quintſexten-, Sexten- und jeder andere umgekehrte Accord, da er erſt durch Unterlegung eines andern Baſſes unter den eigentlichen Dominantſeptimenaccord entſteht, und wirkliche Umkehrungen damit vorzunehmen, die wieder noch andere abgeleitete Accorde erzeugen, iſt nicht gut thunlich. Ich rede daher hier auch nur von *Verſetzungen*, welche der Accord geſtattet und durch welche er jedesmal eine andere Lage erhält. Dieſe iſt nämlich ſtets eine andere, wenn ein anderes Intervall

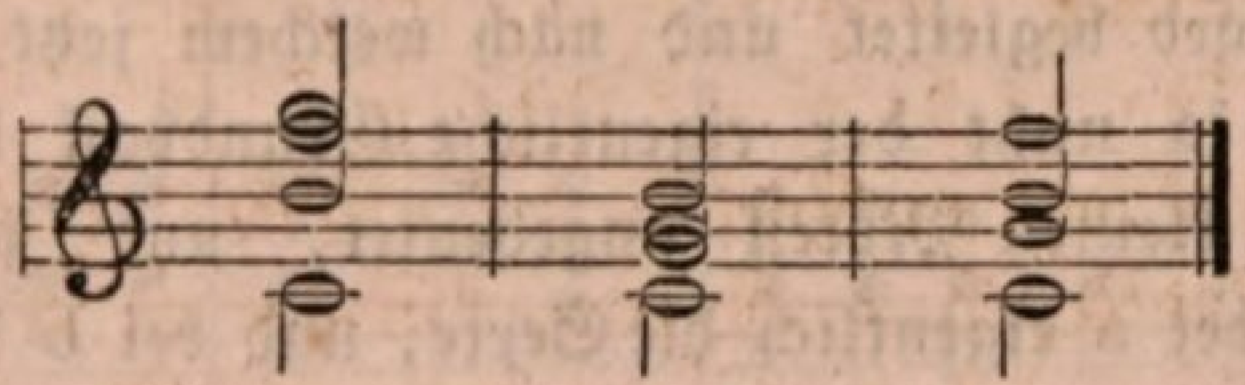
des Accords in die Oberſtimme oder Hauptmelodie zu ſtehen kommt. Demnach kann der Accord, iſt er vollſtimmig, in vier verſchiedenen Lagen erſcheinen, je nachdem die Quinte, Septime, None oder Undecime in der Oberſtimme ſteht:



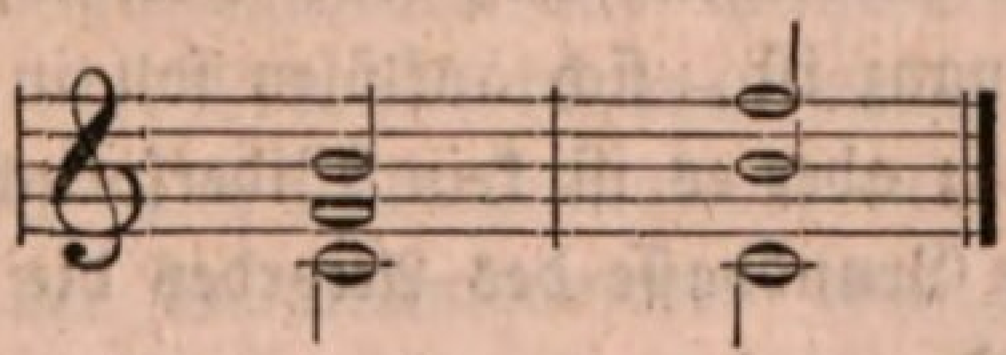
Iſt er nur vierſtimmig, ſo läßt er nur drei verſchiedene Verſetzungen zu, je nachdem, wenn die Quinte ausgeſchieden iſt, die Septime, None oder Undecime in der Oberſtimme liegt:



oder wenn die None in dem Falle ausgeſchieden iſt, je nachdem die Quinte, Septime oder Undecime in der Melodie liegen:

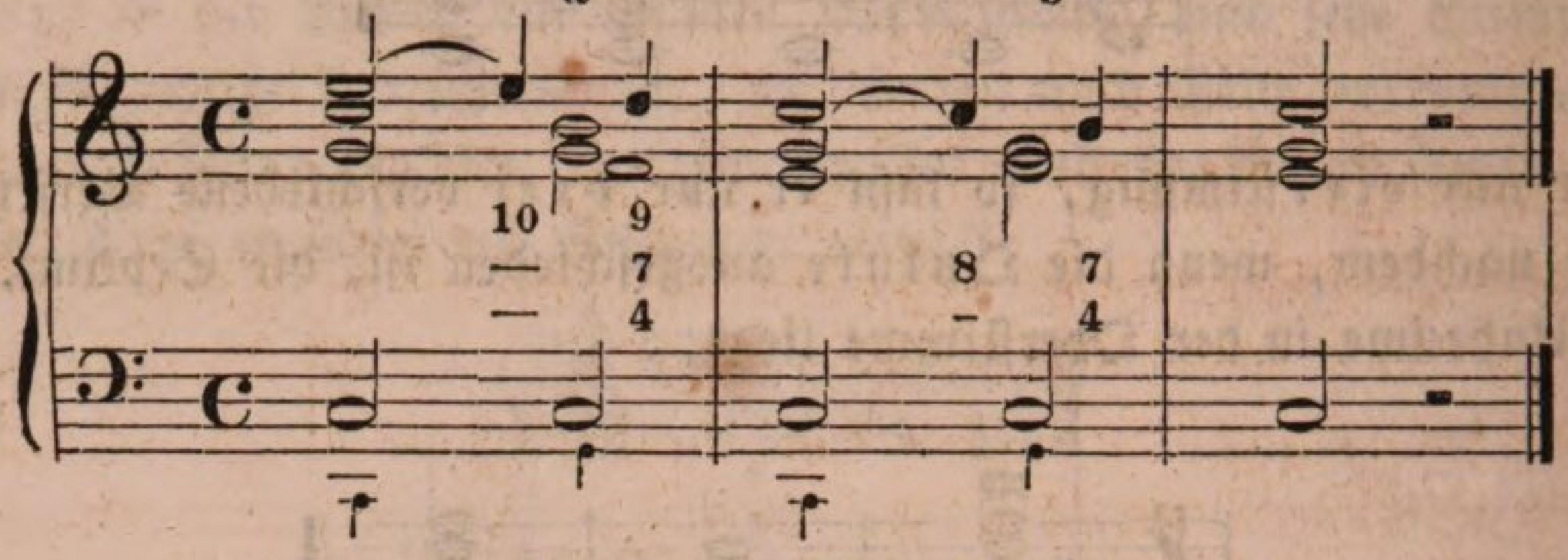


Und iſt der Accord endlich nur dreiſtimmig, ſo läßt er blos zwei verſchiedene Verſetzungen zu, je nachdem die Septime oder die Undecime in die Oberſtimme zu ſtehen kommt:



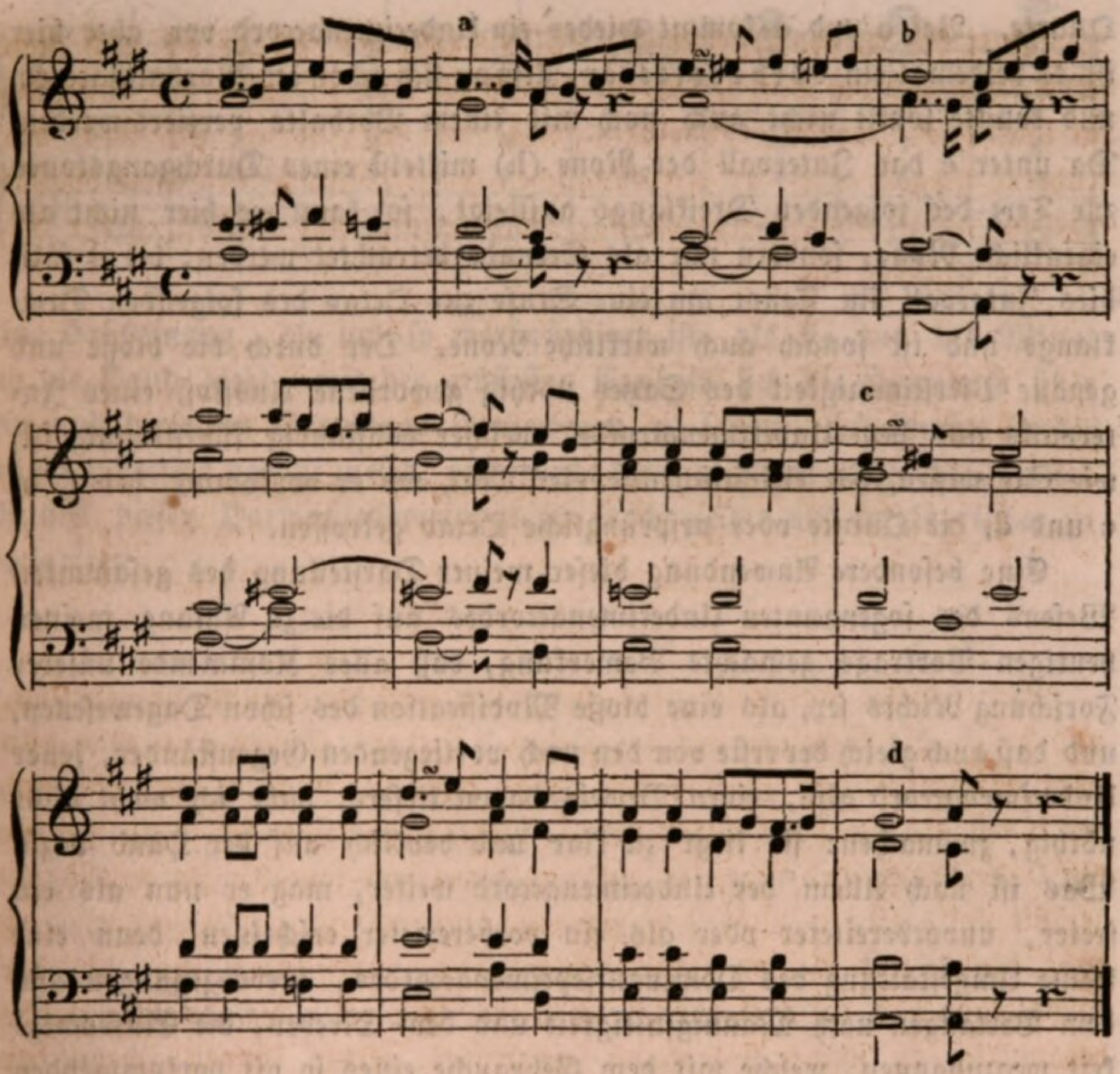
Das oben mitgetheilte größere Beiſpiel iſt vollkommen ſtreng vierſtimmig gehalten, es fehlt daher in den vorkommenden Undecimenaccorden jedesmal ein urſprüngliches Intervall, und zwar durchgängig die Quinte (im Dominantenaccorde die Octav), was Ihnen ebenfalls beweiſen mag, daß man am liebſten bei blos vierſtimmiger Geſtaltung des Accordes dieſes Intervall ausſcheidet. Nach der jedesmaligen Lage des Accordes muß ſich natürlich dann auch die Lage des folgenden auflöſenden Dreiklangs richten, denn die Intervalle einzeln oder die verſchiedenen Stimmen ſind immer an die vorhin ſchon bezeichnete beſtimmte Fortſchreitung gebunden.

Tritt der Accord ſelbſtſtändig, alſo nicht vorbereitet und nicht ſelbſt ſchon als ein Vorhalt in der Harmonie auf, ſo laſſen ſich nun auch bei ihm noch Vorhalte anbringen, und zwar die, welche ſich nach den früheren Regeln aus der urſprünglichen Fortſchreitung des Grundbaſſes ergeben, wenn nämlich eine richtige Vorbereitung und Auflöſung für dieſelben vorhanden iſt.



Bei a dieſes Beiſpiels wird die None von der Decime vorgehalten, und bei b die Septime von der Octav. Hierauf können Sie mir nun zwar antworten, daß Decime und Octav keine Diſſonanzen ſind und daß von ihnen als Vorhalte früher nie die Rede war; allein der Baß, welcher den Undecimenaccord begleitet und nach welchem jetzt die Intervalle abgezählt ſind, iſt ja nicht der eigentliche Grundbaß des Accordes. Ich habe dieſen mit kleinen Noten angedeutet, und nach ihm iſt der vorhaltende Ton bei a eigentlich die Sexte, und bei b die Quarte, welche bekanntlich in ſolcher Eigenſchaft eingeführt werden können, wenn der Grundbaß, wie hier geſchieht, eine Quinte ſteigt oder Quarte fällt. Vorbereitung und Auflöſung der Vorhalte ſind vollkommen richtig, nur ſcheint ein Widerſpruch darin zu liegen, daß eine Decime, welche eine doppelte Terz, alſo eine Conſonanz iſt, ſich auflöſen ſoll in eine None, und eine Octav in eine Septime; aber es iſt kein Widerſpruch, da — wie geſagt — nach dem eigentlichen Grundbaſſe des Accordes die beiden Vorhalte eine Sexte und Quarte ſind.

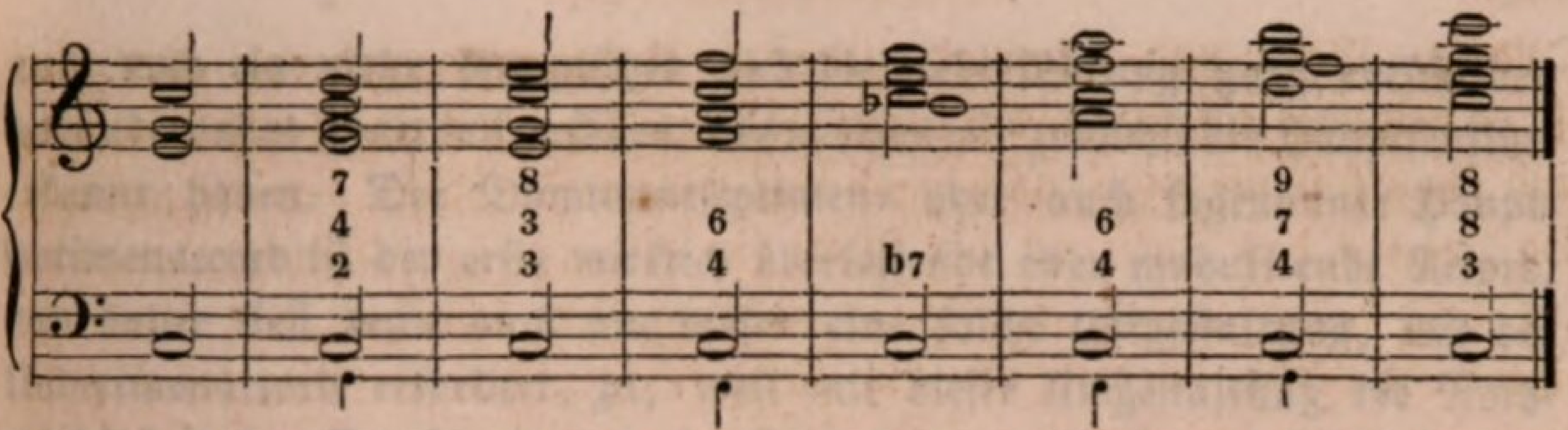
Und nun will ich zum Schluß meines heutigen Vortrags ein etwas größeres Beiſpiel anführen, in welchem alle über den Undecimenaccord beigebrachte Regeln und Bemerkungen ihre Anwendnng finden. Es wird daher dieſes Beiſpiel auch die beſte praktiſche und vollſtändigſte Wiederholung der ganzen Lehre von dieſem Accorde und vieler anderen früher erklärter Sachen gewähren:



Der Satz dieſes Beiſpiels iſt durchgängig genau *vierſtimmig* und zwar in *weiter* Harmonie gehalten. Zur Verzierung der Grundmelodie habe ich hauptſächlich durchgehende und Hülfs-Noten gewählt. Nebenharmonien und Auf- oder Vorhalte kommen wenige vor. Alles das aber finden Sie auch ſelbſt. Der Undecimenaccord bei a, der hier gebraucht werden konnte, weil der Dominantenaccord von A die Harmonie war, iſt, da keine förmliche Modulation ſtatt fand, ein *unvorbereiteter* oder freier, und deshalb konnte ich denn auch eine ſeiner Stimmen und zwar den Sopran mit einem Vorhalte, nämlich der Decime (urſprüngliche Sexte), verzieren, der in dem vorhergehenden Accorde durch die Terz vorbereitet iſt und ſich ganz richtig auch in derſelben Stimme in die None auflöst. Wo ich ein b über die Melodie ſetzte, kommt derſelbe Fall eines *un*vorbereiteten und mit einem Vorhalte verzierten Undecimenaccordes vor, aber der Vorhalt iſt jetzt die Octav oder urſprüngliche (das heißt: nach dem eigentlichen Grundbaſſe, der Dominante, gerechnet)

Quarte. Bei c und d kommt wieder ein Undecimenaccord vor, aber hier iſt er beidemal ein **vorbereiteter**, alſo an ſich ſchon ein Vorhaltsaccord, und konnte ſomit nicht auch noch mit einem Vorhalte verziert werden. Da unter c das Intervall der None (h) mittelſt eines Durchgangstones zur Terz des folgenden Dreiklangs aufſteigt, ſo kann es hier nicht als eigentliche None, ſondern nur als Secunde betrachtet werden; bei d fällt dies Intervall im Tenor um eine Stufe zur Octav des folgenden Dreiklangs und iſt ſonach auch wirkliche None. Der durch die bloße und genaue Vierſtimmigkeit des Satzes nöthig gewordene Ausſtoß eines Intervalls aus dem Undecimenaccorde, welcher vollſtändig fünfſtimmig iſt, wie Sie wiſſen, hat erſichtlich alle vier Mal, wo er vorkommt, bei a, b, c und d, die Quinte oder urſprüngliche Octav getroffen.

Eine beſondere Anwendung dieſer meiner Darſtellung des geſammten Weſens des ſogenannten Undecimenaccordes auf die zu Anfang meines heutigen Vortrags gemachte Bemerkung, daß alles Kommende unſerer Forſchung Nichts ſey, als eine bloße Modification des ſchon Dageweſenen, und daß auch gleich der erſte von den noch vorliegenden Gegenſtänden, jener Undecimenaccord alſo, einen Beweis davon liefere, habe ich wohl nicht nöthig, zu machen: ſie liegt zu klar und deutlich auf der Hand dazu. Was iſt nach Allem der Undecimenaccord weiter, mag er nun als ein freier, unvorbereiteter oder als ein vorbereiteter erſcheinen, denn eine kleine Umgeſtaltung des Dominantſeptimenaccordes, hervorgegangen aus dem Verlangen nach Mannigfaltigkeit und dem Streben, die Einförmigkeit wegzubannen, welche mit dem Gebrauche eines ſo oft vorkommenden Accordes in immer einerlei Geſtalt unvermeidlich verbunden ſeyn muß? — Oder was iſt er anders, als eine noch innigere und feſtere Concentrirung eines in ſich noch verwandten Harmoniekreiſes auf einen Punkt, als bisher durch den bloßen Dominantſeptimenaccord möglich war? — denn, woran Sie vielleicht noch nicht gedacht haben, und was Sie daher überraſchen wird, mittelſt des Undecimenaccordes oder — beſtimmter mich ausgedrückt — der Umgeſtaltung des Dominantenaccordes zu einem Undecimenaccorde ſind wir jetzt — kaum daß es glaublich ſcheint — im Stande, eine ganze Leiter, ohne die urſprüngliche Harmonie derſelben oder ihre Accorde auch nur im mindeſten weiter zu verändern, mit nur **einem einzigen** Baßtone zu begleiten, wie ich Ihnen ſogleich praktiſch beweiſen will:



eine Erſcheinung, die um ſo merkwürdiger iſt, als ſie uns die Mittel an die Hand giebt, mit der größeſten Freiheit ſich die Harmonie über ein und derſelben Grundlage fortbewegen zu laſſen. Ich komme in der nächſten Lection darauf zurück, und werde dann nicht verfehlen, den großen Nutzen dieſer Harmonienverbindungen noch weiter und ausführlicher zu declariren.

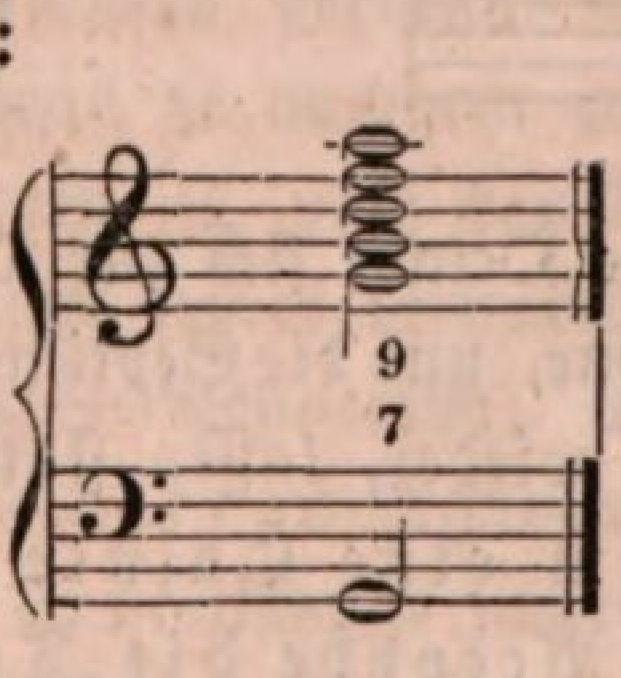
Fünfundzwanzigſte Lection.

Der Terzdecimenaccord.

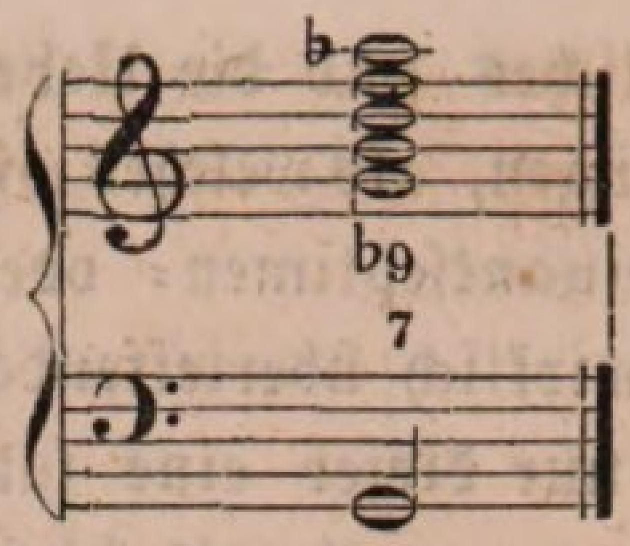
Wir machten in unſerer vorhergehenden Lection die Erfahrung, daß der gewöhnliche Dominantſeptimenaccord unter Umſtänden auch ſogleich mit der Tonica ſtatt mit der Dominante ſelbſt im Baſſe begleitet werden kann. Dadurch traten dann die Töne dieſes Accordes in ein ganz anderes Intervallen-Verhältniß zu ihrem Grundtone oder Baſſe, und es entſtand auf dieſe Weiſe ein ganz neuer und eigenthümlicher Accord, den die Theorie, um ihn von ähnlichen harmoniſchen Zuſammenklängen beſtimmt zu unterſcheiden, den Undecimenaccord nennt. Bleiben wir bei dem Punkte ſtehen, daß es überhaupt der Dominantenaccord iſt, mit dem ſich eine ſolche Umgeſtaltung vornehmen läßt, und wir werden durch Folgerungen unzweifelhaft zu noch weiteren Bildungen geführt werden, in ſo fern nämlich der Dominantenaccord an ſich auch noch weitere Zuſätze als der bloßen Hauptſeptime verträgt. Dominantenaccord iſt jeder Accord, welcher auf der Dominante eines als Tonica einer Tonart angenommenen Grundtones ruht, und in den Harmonienfolgen immer derjenige Accord, deſſen Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt. Ob derſelbe nun einen bloßen reinen Dreiklang bildet oder auch noch andere Intervalle außer den zu dieſem gehörigen in ſich ſchließt, kommt dabei, bei dem bloßen Namen und der Exiſtenz des Accordes, noch nicht in Betrachtung, doch muß er als wirklicher Dominantenaccord unter ſeinen Intervallen die große Terz beſitzen, denn jeder Dominantenaccord — haben wir längſt gelernt — iſt ein Duraccord; ſoll er indeſſen ein wirklich überleitender, d. h. modulirender oder zu einer beſtimmten Tonart überführender Accord ſeyn, ſo muß er nothwendig zu den Tönen des reinen Dreiklangs

auch noch ein mehr bewegliches und die Ueberführung ganz entſchieden ankündigendes Intervall zufügen, als welches wir zunächſt die Hauptſeptime erkannt haben. Der Dominantſeptimen- oder auch ſogenannte Hauptſeptimenaccord iſt der erſte wirklich überleitende oder modulirende Accord, und daher ließ denn auch nur dieſer eine ſolche Umgeſtaltung, wie der Undecimenaccord erfordert, zu, weil mit dieſer Umgeſtaltung die Nothwendigkeit der Fortſchreitung oder Ueberleitung in einen reinen Tonicadreiklang noch dringender hervortritt. Allein nicht blos die Septime iſt es, welche ſich dem Dominantenaccorde zufügen läßt, um demſelben einen ſolchen mehr beweglichen Charakter zu verleihen, ſondern auch die None: auch mittelſt des Nonenaccordes — erinnern Sie — ſey er nun klein oder groß, kann modulirt werden, und nun zu dem Grundſatze wieder zurückgekehrt, daß überhaupt der modulirende Dominantenaccord unter Umſtänden auch mit der Tonica ſogleich, zu deren Accord er überführt ſtatt mit ſeiner eigentlichen Dominante, im Baſſe begleitet werden darf, müſſen wir — der Schluß iſt ſo richtig, wie irgend ein logiſches Verhältniß — auch mit dem Nonenaccorde dieſelbe Umgeſtaltung vornehmen können, welche der Hauptſeptimenaccord zuließ, d. h. unter Umſtänden denſelben eben ſowohl mit der Tonica begleiten können als dieſen, denn der Nonenaccord iſt eben ſowohl ein modulirender Dominantenaccord als dieſer, und indem wir ſolches thun, entſteht — gleich vorausbemerkt — der ſogenannte Terzdecimenaccord. Gehe ich zum Beweiſe über.

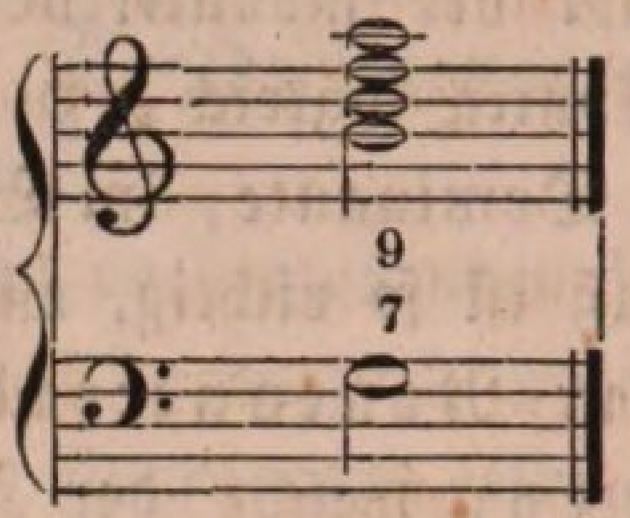
Weil der Nonenaccord — ſage ich — eben ſowohl ein Dominantenaccord iſt als der Hauptſeptimenaccord, muß, da überhaupt die Freiheit, einen anderen Accord als Tonicadreiklang auch mit der Tonica im Baſſe zu begleiten, nur den Dominantenaccord betrifft, ein ſolch' Verfahren eben ſowohl als bei dieſem auch bei jenem, dem Nonenaccorde, geſtattet ſeyn. Dieſer Nonenaccord nun beſteht urſprünglich aus Terz, Quinte, Septime, Octav und None:



Ob die None groß iſt, wie in dieſem Accorde, oder klein, wie in dem folgenden, ändert in der Sache ſelbſt durchaus Nichts:

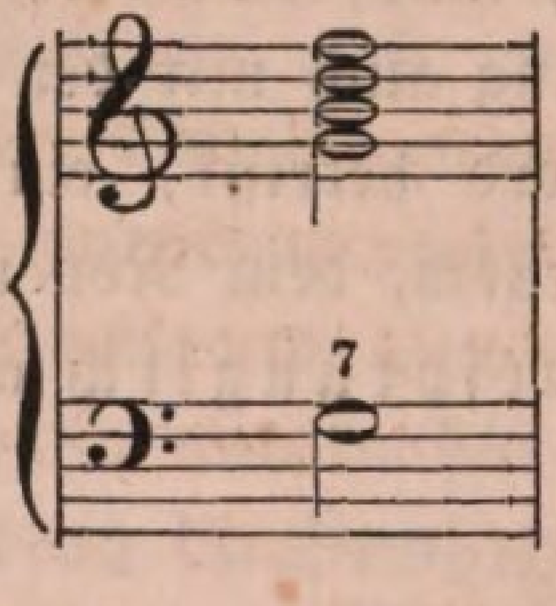


Beide Accorde ſind Nonenaccorde. Weil jedoch, wie ich Ihnen bei früheren Gelegenheiten ausführlich zeigte, kein diſſonirendes Intervall mit derjenigen Conſonanz in einem Accorde zu gleicher Zeit erſcheinen darf, in welche es ſich auflöst, ſo fällt nothwendig hier die **Octav** aus dem Accorde weg, weil dieſe eben jene Conſonanz iſt, in welche die None ſich auflöst, und der Accord bleibt demnach eben ſo vollſtändig dieſer:

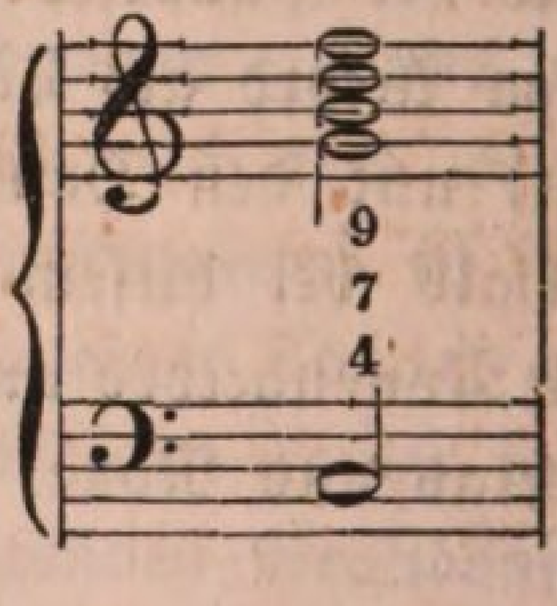


Laſſen wir die None noch weg, und behalten ſtatt deren die Octave bei, ſo daß es nur der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord wieder iſt, und rücken dann den Baß um eine Quinte tiefer, oder (mit anderen Worten) geben dem Accorde die Tonica zum Baſſe, ſo entſteht, wie Sie wiſſen und aus den in voriger Lection Ihnen mitgetheilten Gründen, der Undecimenaccord:

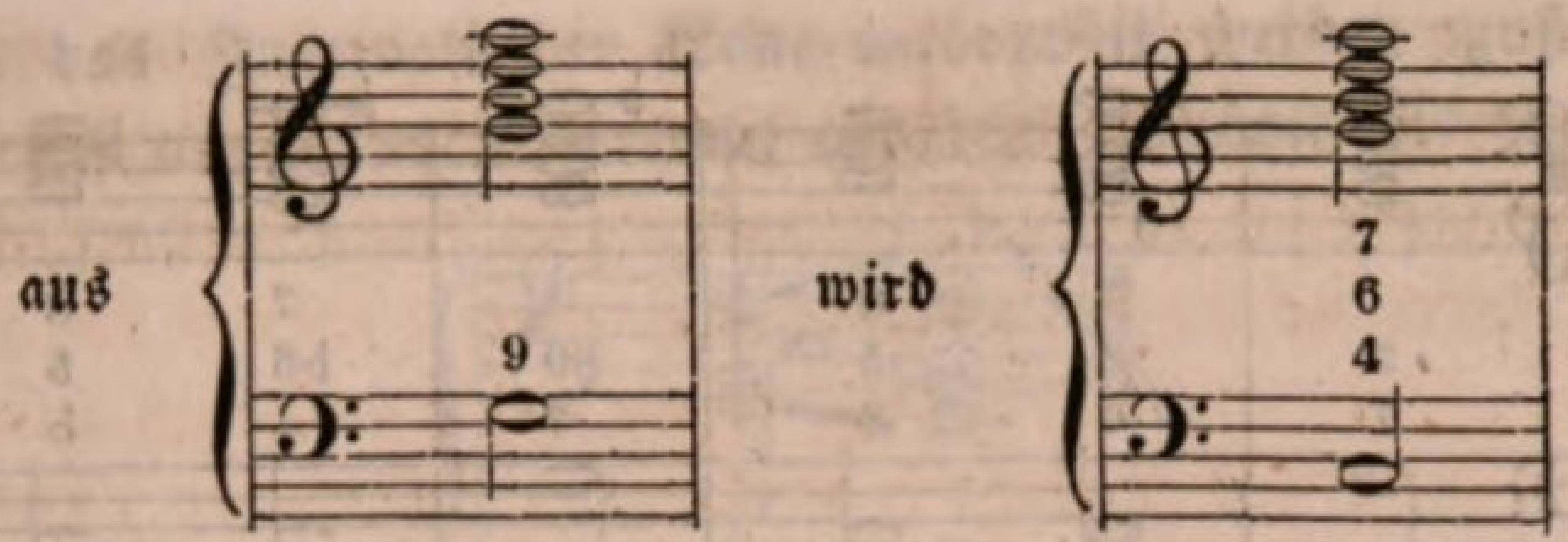
aus



wird



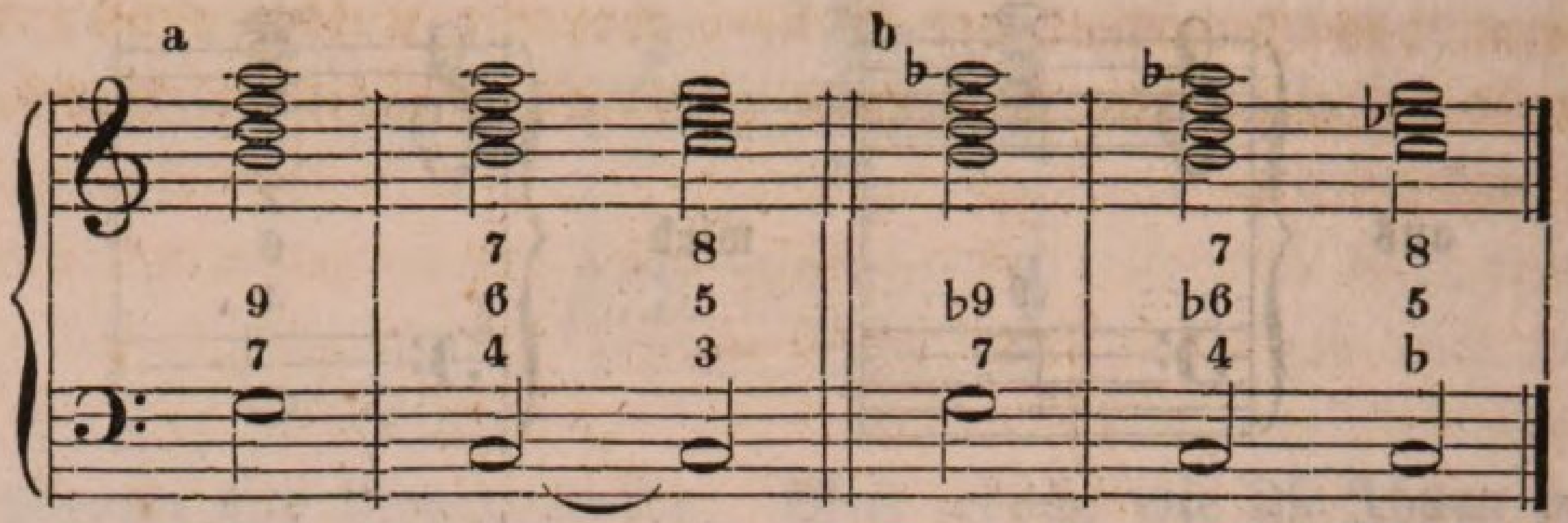
in welchem die urſprüngliche Octave ſich zur Quinte, die Terz zur großen Septime, die Quinte zur None, und die Septime zur Undecime umgeſtaltet; nehmen wir aber die None wieder, laſſen ſtatt deren die Octav weg, und **rücken nun den Baß um eine Quinte tiefer**, oder — was daſſelbe iſt — **geben dem Accorde die Tonica ſtatt der Dominante zum Baß**, ſo entſteht der **Terzdecimenaccord**:



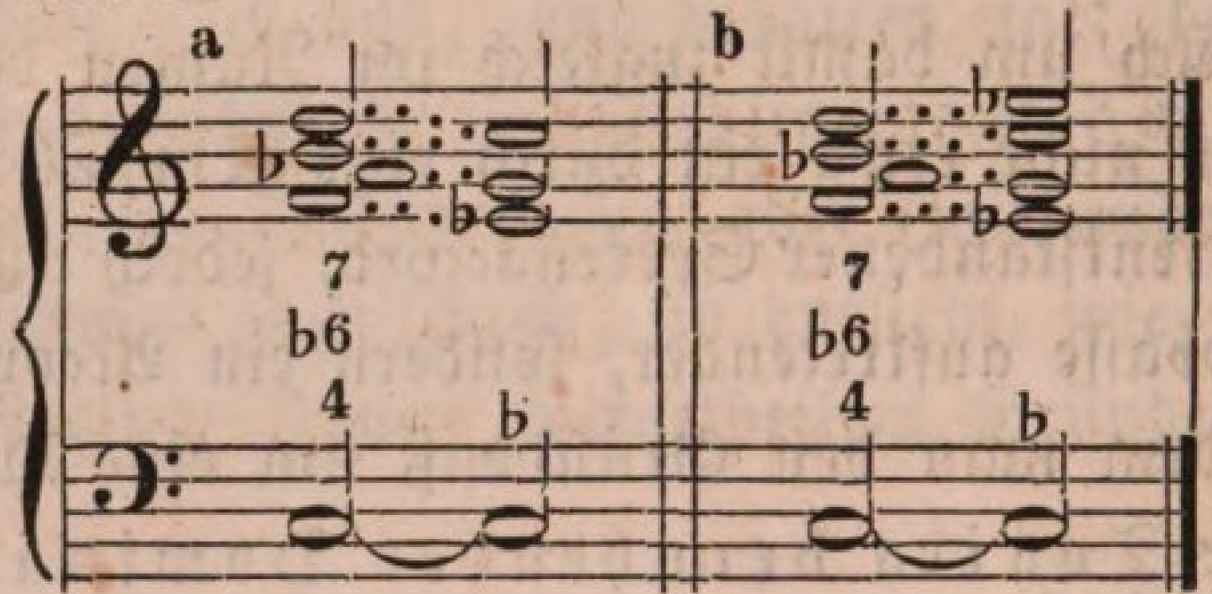
in welchem, wie das Beiſpiel klar zeigt, die urſprüngliche Terz ſich, weil die Intervalle ſtets nach dem jedesmal unterliegendem Baſſe abgezählt werden, zur großen Septime, die Quinte zur None, die Septime zur Undecime, und die None zur Terzdecime umgeſtaltet. Warum die Undecime nicht Quarte genannt wird, welches Intervall ſie eigentlich iſt, und als welche ſie in der Bezifferung auch bezeichnet wird (durch 4), habe ich Ihnen in meinem letzten Vortrage zur Genüge aus einander geſetzt und bewieſen; aus denſelben Gründen wird nun hier auch das Intervall der Terzdecime nicht Sexte, welche ſie eigentlich iſt und als welche wir ſie auch in der Bezifferung andeuten, ſondern Terzdecime genannt, um daſſelbe hauptſächlich nämlich von derjenigen Sexte zu unterſcheiden, die in vielen anderen Accorden, nur nicht in dieſem mit der großen Septime, vorkommen kann, und auch um damit zugleich im Namen des Accordes auszuſprechen, daß hier nicht etwa ein durch eine Umkehrung eines ſelbſtſtändigen Accordes entſtandener Sextenaccord, jedoch auch kein mit ſeinem eigentlichen Grundbaſſe auftretender, ſondern ein Accord gemeint ſey, der entſtanden iſt, indem man den Grundbaß um eine Quinte tiefer gerückt hat, ein auf der Tonica beruhender Dominantenaccord.

Mit der Fortſchreitung wie dem ganzen übrigen Weſen dieſes Terzdecimenaccordes verhält es ſich dann eben ſo wie mit denen des Undecimenaccordes. Was die Fortſchreitung zunächſt betrifft, ſo führt der Terzdecimenaccord ebenfalls jedesmal zu dem Dreiklange ſeines Grundtones, und zwar, je nachdem er aus einem großen oder kleinen Nonenaccorde entſtanden iſt, nach der Natur dieſes entweder zu dem Dur- oder Molldreiklange ſeines Grundtones. Unter a des folgenden Notenbeiſpiels iſt der Terzdecimenaccord, wie der vorhergehende Nonenaccord beweiſt, aus einem großen Nonenaccorde entſtanden, und er leitet daher auch zu dem Durdreiklange ſeines Grundtones über; unter b aber iſt er aus einem kleinen Nonenaccorde entſtanden, und der folgende Dreiklang iſt daher auch ein Molldreiklang:

34 *

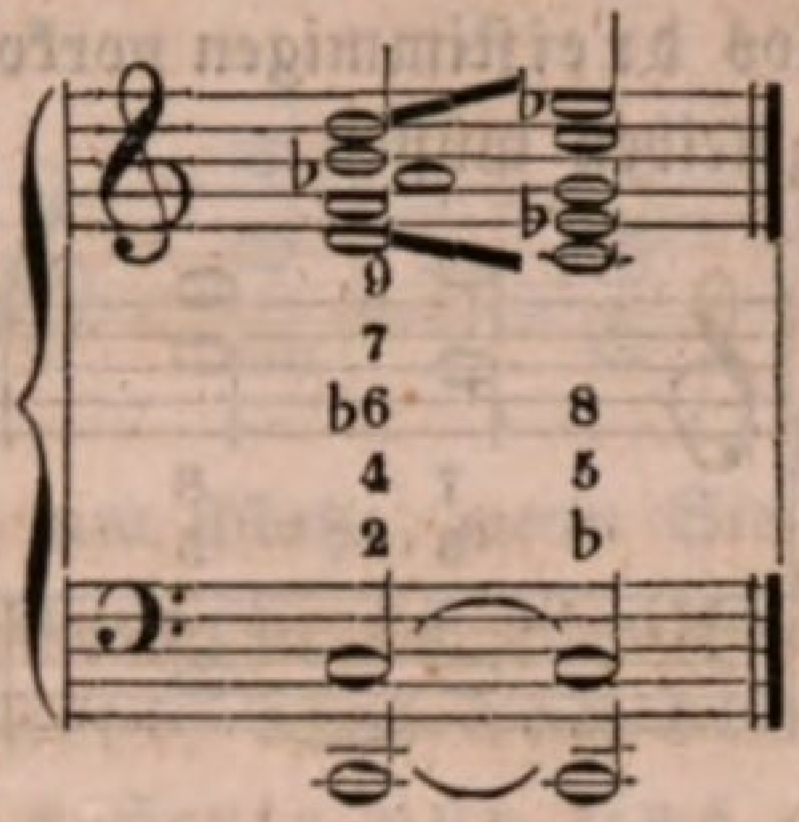


Mit dem Intervall der None, welches in dem Accorde vorkommt, hat es dieſelbe Bewandniß wie beim Undecimenaccorde: ſchreitet daſſelbe zur Octav des folgenden Dreiklangs fort, alſo löst es ſich abwärts auf, ſo iſt es eine wirkliche None und als ſolche zu behandeln; ſchreitet es aber zur Terz des folgenden Dreiklangs fort, löst ſich alſo aufwärts auf, ſo iſt es keine eigentliche None, ſondern eine Secunde und als ſolche zu behandeln. Dieſe verſchiedene Fortſchreitung des Intervalls entſteht durch die Verſchiedenheit der Lage, in welcher der folgende Dreiklang gebraucht werden kann. Löst der Terzdecimenaccord ſich auf, wie unter a des folgenden Notenbeiſpiels, ſo iſt jenes Intervall eine wirkliche None; ſteht der auflöſende Tonicadreiklang aber in der Lage wie unter b, ſo iſt es eine Secunde:

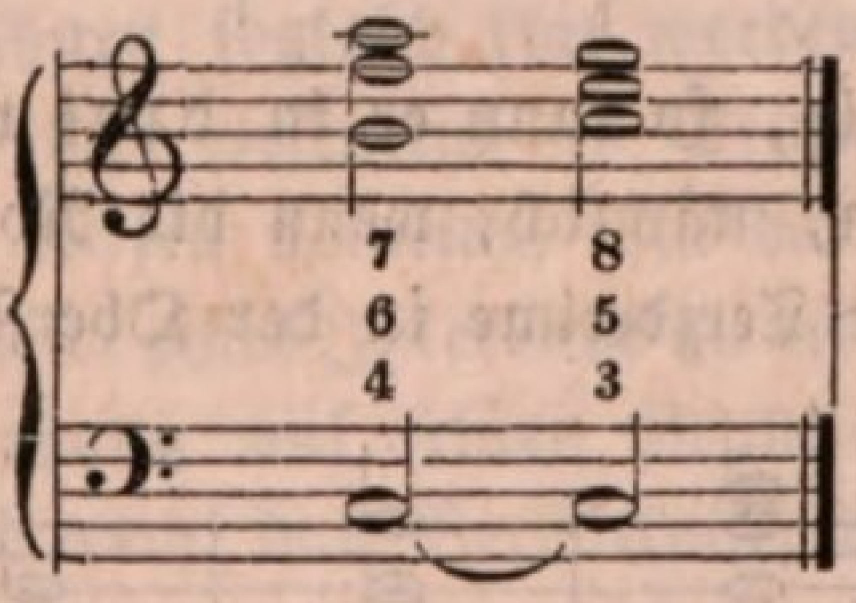


Daher kann es geſchehen, daß der Terzdecimenaccord, gegenüber von ſeinem folgenden Tonicadreiklange betrachtet, einmal aus drei Vorhalten und nur einem Aufhalte oder einer Retardation, das anderemal aber aus blos zwei Vor- und zwei Aufhalten zuſammengeſetzt erſcheint, je nachdem nämlich das Intervall der None als wirkliche None oder Secunde gebraucht wird, denn die None iſt ein Vorhalt (von der Octave), die Secunde aber, weil ſie ſich aufwärts auflöst, ein Aufhalt (von der Terz). Kommt das Intervall nun als None vor, wie oben bei a, ſo ſind drei Vorhalte (None, Terzdecime oder Sexte und Undecime oder Quarte) und nur ein Aufhalt (große Septime); kommt es aber als Secunde vor, ſo ſind blos zwei Vorhalte (Terzdecime und Undecime) und zwei Aufhalte (Septime und Secunde) im Accorde. Ja es kann, wie im Undecimenaccorde durch jenen Umſtand ſogar geſchehen, daß eine Secunde und eine None zugleich in dem Accorde vorkommen, im ſechsſtimmigen Satze näm-

lich, wenn das Intervall der None verdoppelt werden muß, und das einemal es ſich auf-, das anderemal abwärts auflöſt, wie hier z. B.

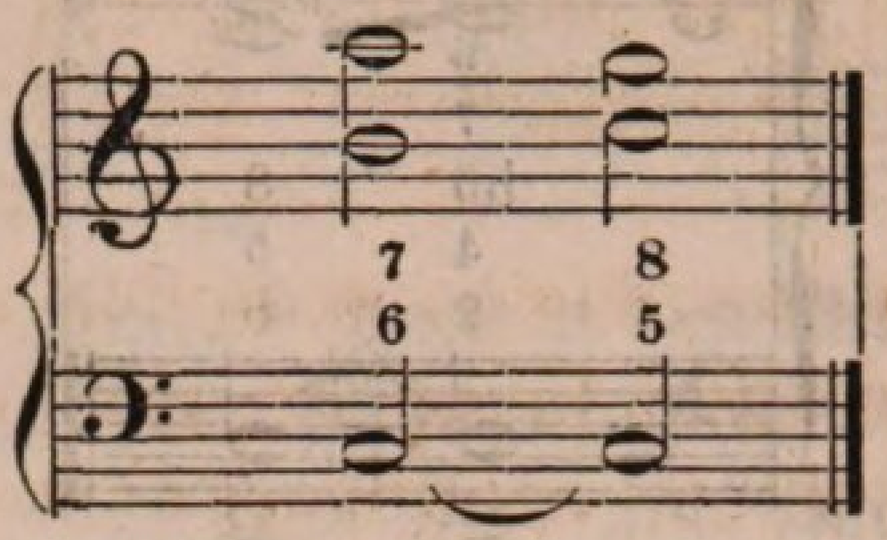


Da ich ſo eben die *Stimmenzahl* des Accordes in Erwähnung ziehe, will ich auch ſogleich über dieſen Punkt das Nöthige bemerken. Wie der Undecimenaccord beſteht auch der Terzdecimenaccord, wenn er vollſtändig iſt, mit dem Baſſe aus *fünf* Stimmen. Soll er daher im blos und ſtreng *vierſtimmigen* Satze gebraucht werden, ſo muß nothwendig *ein* Ton aus ihm wegbleiben. Welcher wird dies ſeyn? — zunächſt gewiß die *None*, denn eine Quinte, welche urſprüngliche Octav geweſen wäre, und welche wir aus dem Undecimenaccorde um der bloßen Vierſtimmigkeit willen entfernten, iſt nicht vorhanden, und die None iſt urſprünglich, d. h. die Intervalle nach dem eigentlichen Grundbaſſe des Accordes, der Dominante berechnet, Quinte, alſo die nächſte vollkommene Conſonanz nach der Octav, welche bekanntlich ſich eben ſowohl am meiſten zum Auslaſſen als zum Verdoppeln in einem Accorde ſchicken. Wir ſchreiben und ſpielen alſo genau *vierſtimmig* den Accord am beſten ſo:

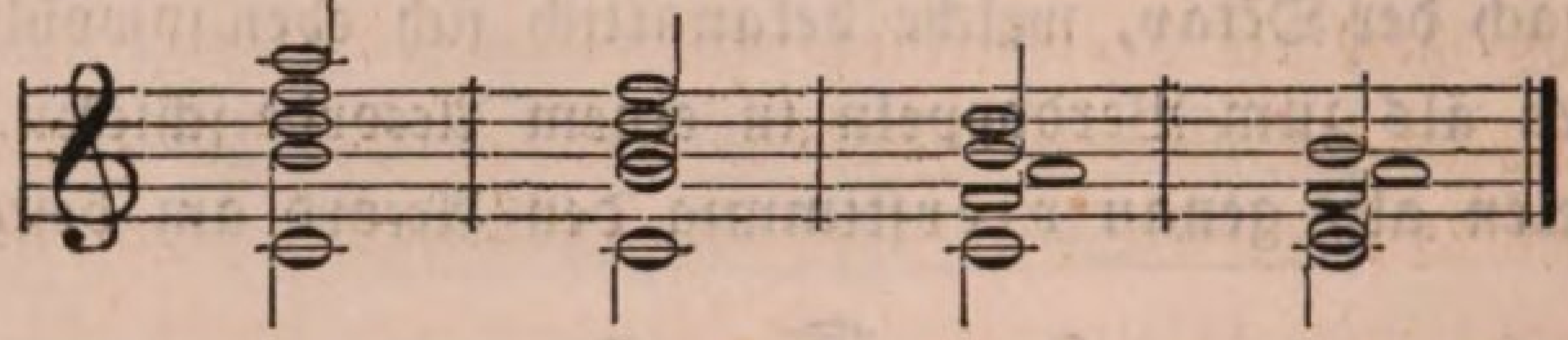


Daher kommt es denn auch, daß die None meiſtens gar nicht in der Bezifferung des Accordes enthalten iſt. *Kann* die None, aus irgend welchem Grunde nun, vielleicht um des richtigen Uebergangs der einzelnen Stimmen in den folgenden Dreiklang willen, nicht wohl wegbleiben, ſo trifft dieſes Schickſal die Undecime oder Quarte. Doch wird ein ſolcher Fall, wo die None durchaus beibehalten werden muß, nur höchſt ſelten vorkommen, und die große Septime wie Terzdecime können, als die weſentlichſten Intervalle des Accordes, durchaus nicht ausgelaſſen werden. Dieſer-

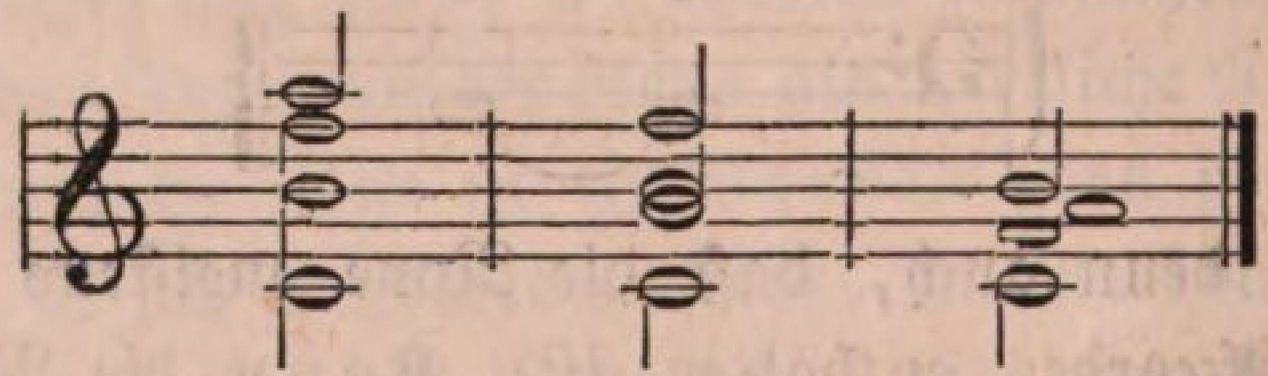
halb kann denn auch der Accord, wie der Undecimenaccord, unter keiner Bedingung im blos *zweiſtimmigen* Satze mit Erfolg angewendet werden; kaum daß er ſchon im blos *dreiſtimmigen* vorkommen darf, wo alsdann None und Undecime wegbleiben müſſen:



Zu wirklichen *Umkehrungen*, die neue abgeleitete Accorde erzeugen, iſt der Terzdecimenaccord eben ſo wenig fähig als der Undecimenaccord, denn iſt er, wie dieſer, ſelbſt auch kein eigentlich umgekehrter, ſo iſt er doch ein *abgeleiteter* Accord, indem er von dem Grundaccorde der None abſtammt, dem ein anderer als ſein eigenthümlicher Baß gegeben wurde; aber in *verſchiedenen Verſetzungen* oder *Lagen* kann er vorkommen, und zwar, je nachdem er voll- oder minderſtimmig gebraucht wird, in mehr oder weniger. Iſt der Accord vollſtimmig, ſo kann er in *vier* verſchiedenen Lagen gebraucht werden, weil bald die Septime, bald die None, bald die Undecime oder Quarte, und bald die Terzdecime oder Sexte in die Oberſtimme zu liegen kommen kann:

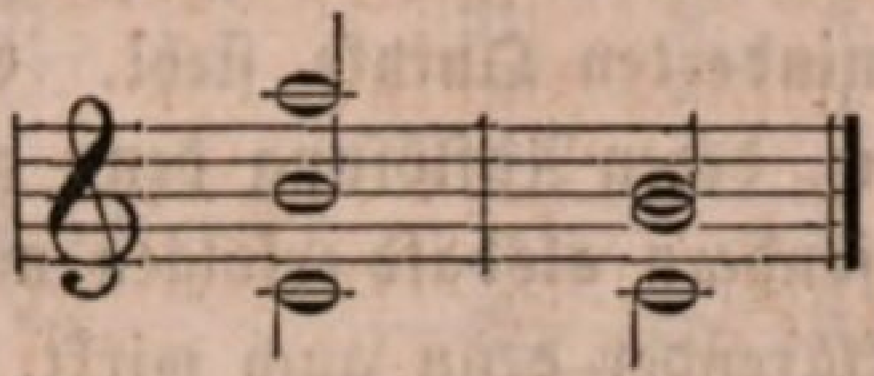


Iſt er blos *vierſtimmig*, ſo kann er in *drei* verſchiedenen Lagen oder Verſetzungen vorkommen, nämlich, wenn die None fehlt, je nachdem die Septime, Undecime oder Terzdecime in der Oberſtimme liegt:



und wenn die Undecime fehlt, je nachdem die Septime, None oder Terzdecime in der Oberſtimme liegt:

Iſt der Accord endlich blos dreiſtimmig, ſo kann er in zwei verſchiedenen Lagen vorkommen, entweder mit der Septime oder mit der Terzdecime in der Oberſtimme:



Hier wäre es wohl am Platze, wenn Sie mich fragten, warum denn eigentlich der Accord, da er aus ſo vielen diſſonirenden Intervallen beſteht, blos nach dem einen, der Terzdecime, die zumal als Sexte nur eine alternirende Diſſonanz iſt, benannt wird? — Fragen Sie mich ſo, und ich antworte Ihnen:

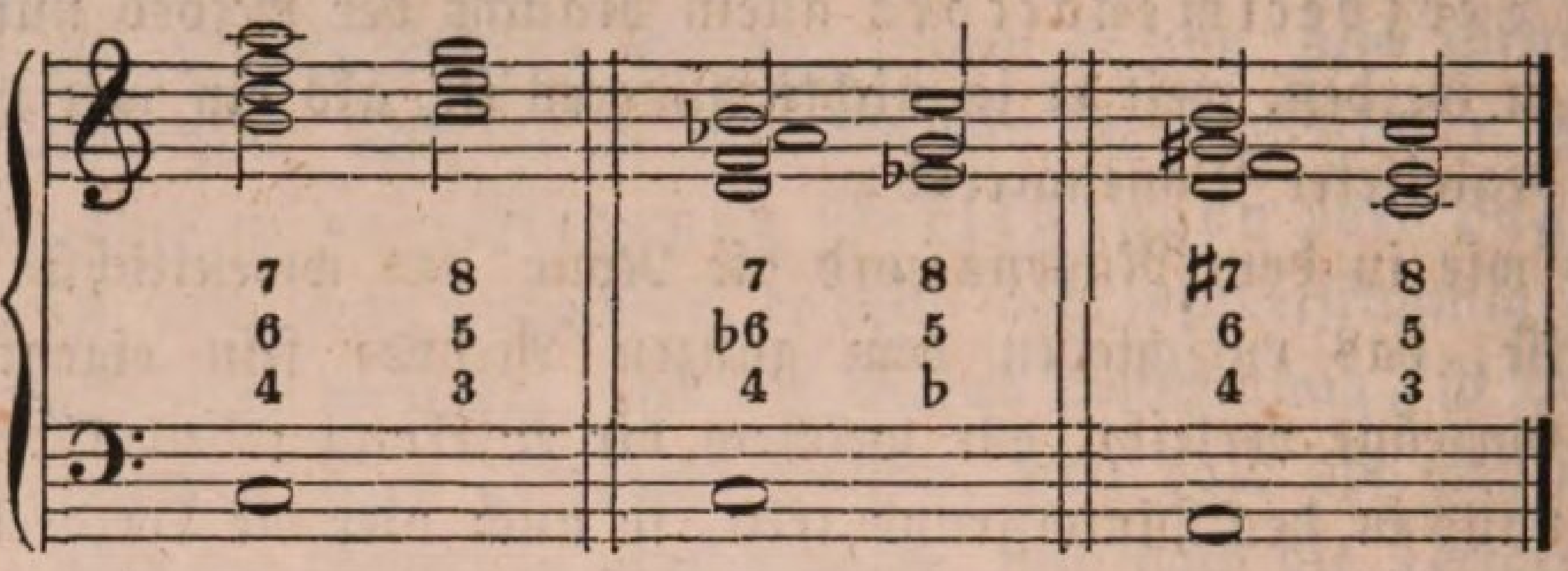
1) Terzdecimenaccord allein braucht der Accord nur genannt zu werden, weil er ja nichts Anderes iſt, als ein mit der Tonica begleiteter Nonenaccord;

2) wie in dem Nonenaccord die None das weſentlichſte Intervall iſt, das entſchieden dem ganzen Accorde ſein eigenthümliches Gepräge verleiht, vor welchem die Wirkung jedes andern Intervalls in den Hintergrund tritt, ſo auch hier die Terzdecime, denn dieſe iſt ja kein anderes Intervall als jene urſprüngliche None; und

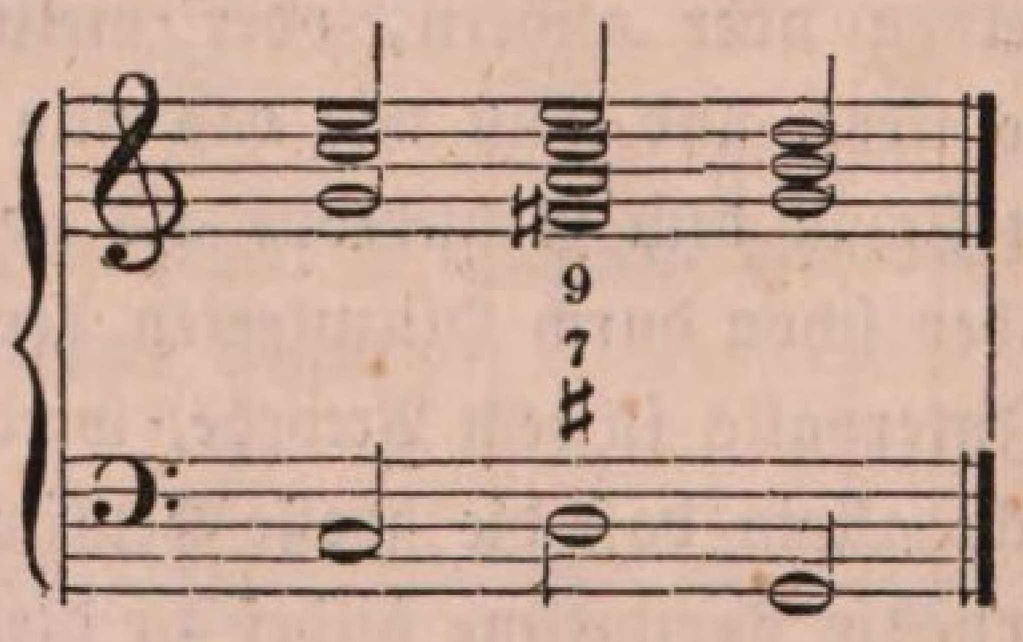
3) auch weil die Terzdecime, obſchon als Sexte ſogar eine unvollkommene Conſonanz, hier das diſſonirendſte Intervall iſt.

Letzterer Punkt ſcheint nun zwar einen Widerſpruch zu enthalten, aber ſeine Richtigkeit wird Ihnen ſogleich klar werden, wenn Sie ſich nur an ein Paar kleine, jedoch hier weſentlich in Betracht kommende Umſtände erinnern wollen. Wir dürfen nämlich, um den mehr oder weniger con- oder diſſonirenden Charakter eines Intervalls zu erkennen, daſſelbe nicht etwa blos betrachten in Beziehung auf ſeinen Grund- oder Baßton, ſondern müſſen zu dem Zwecke auch das Verhältniß in Erwägung ziehen, in welchem es zu dem einen oder andern, oder vielmehr zu allen übrigen Tönen ſeines Accordes ſteht, und thun wir das nun z. B. auch bei dieſer Terzdecime, ſo klingt ſie zu dem Grundtone als große oder kleine Sexte zwar weniger hart, aber ſchon durch Hinzutreten der großen Septime, des zweiten weſentlichen Intervalls in dem Accorde, wird ſie eine der grellſten Diſſonanzen, denn nicht allein daß die große Septime zu dem Grundtone ſcharf diſſonirt, ſondern die Terzdecime bildet zu dieſer großen Septime auch wieder eine kleine Septime oder umgekehrte Secunde, und nicht

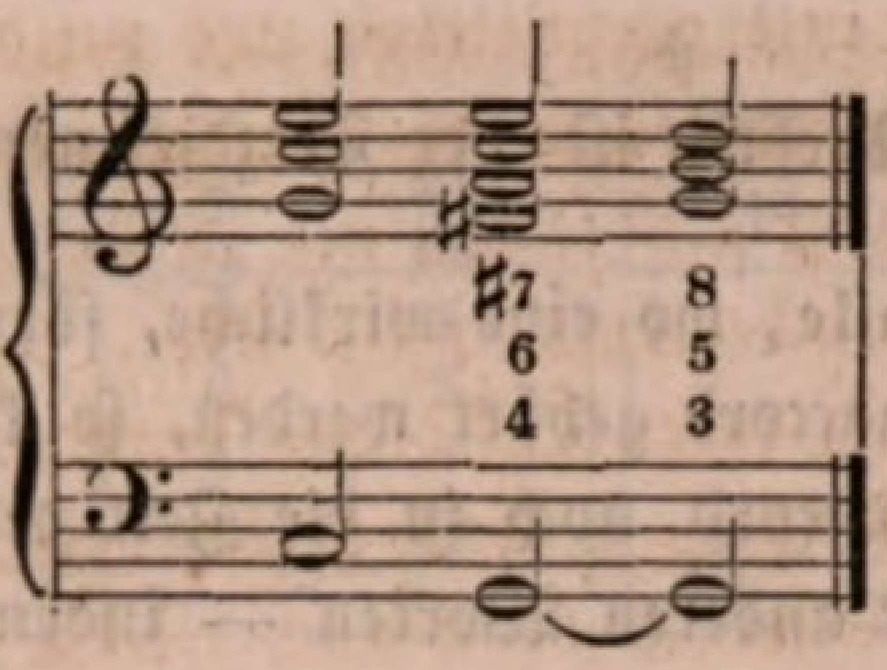
etwa daß die reine Quinte vermittelnd und mildernd zwiſchen dieſe beiden ſo gar ſcharfen Diſſonanzen träte, ſondern es geſellt ſich endlich dazu auch noch die Quarte oder Undecime, die zu der großen Septime in dem Verhältniſſe einer verminderten Quinte ſteht. So iſt der ganze Accord faſt eine grelle Diſſonanz, deren Auflöſung denn auch durchaus nicht aufgeſchoben werden darf, ſondern alsbald erfolgen muß, aber deſto erquickender, gewiſſermaßen verklärender denn auch wirkt. Es giebt keinen unmittelbareren Schritt in der muſikaliſchen Harmonie aus dem ſchwärzeſten und dickſten Dunkel in das hellſte und klarſte Licht, als der von dem Terzdecimenaccorde zu ſeinem Tonicadreiklange. Als würden wir hervorgeriſſen aus der tiefſten Nacht in den hellſten Tag wirkt dieſer Schritt auf unſer Ohr und unſer Gemüth. Schlagen Sie zum Beweiſe nur dieſe Paar Accorde auf Ihrem Claviere an:



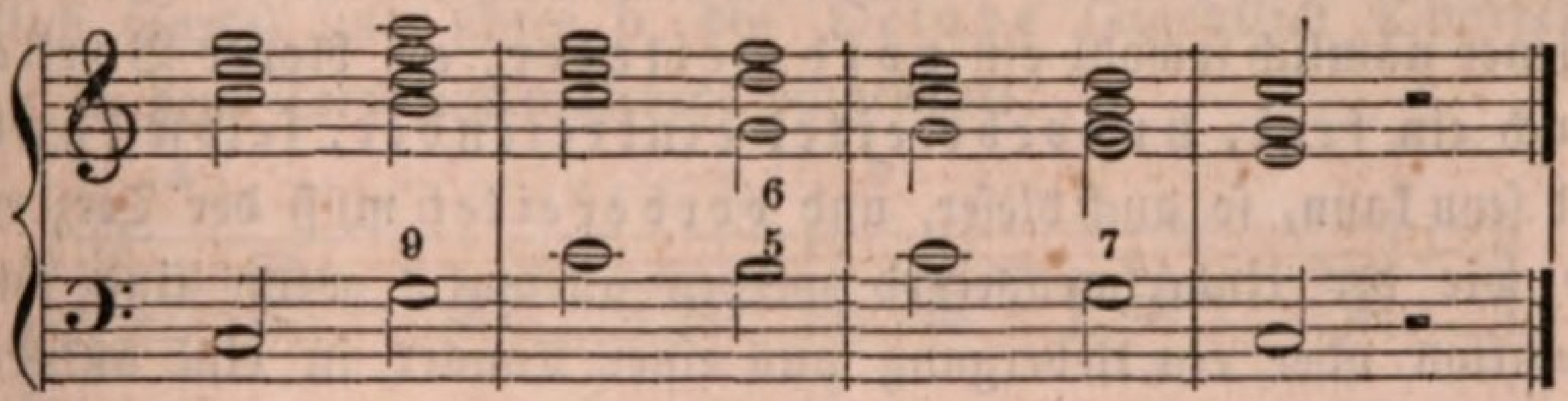
Wie hellſtrahlend tritt jedesmal der Dreiklang hervor hinter der dunkeln Geſtalt des Terzdecimenaccordes! — Daher kann denn auch dieſer Accord, eben ſo wie der Undecimenaccord, niemals zu einem eigentlichen Uebergange gebraucht werden, obſchon er von einem wirklichen Modulationsaccorde (Dominantenaccorde) herſtammt. So bald ein wirklicher, ein förmlicher Uebergang von einer Tonart oder Harmonie zur andern ſtatt findet, und liegen die beiden auf ſolche Weiſe zu verbindenden Tonarten auch noch ſo nah bei einander, ſind noch ſo nah mit einander verwandt, muß der Accord auch mit ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe, als ein wirklicher Dominantenaccord, gebraucht werden, z. B.



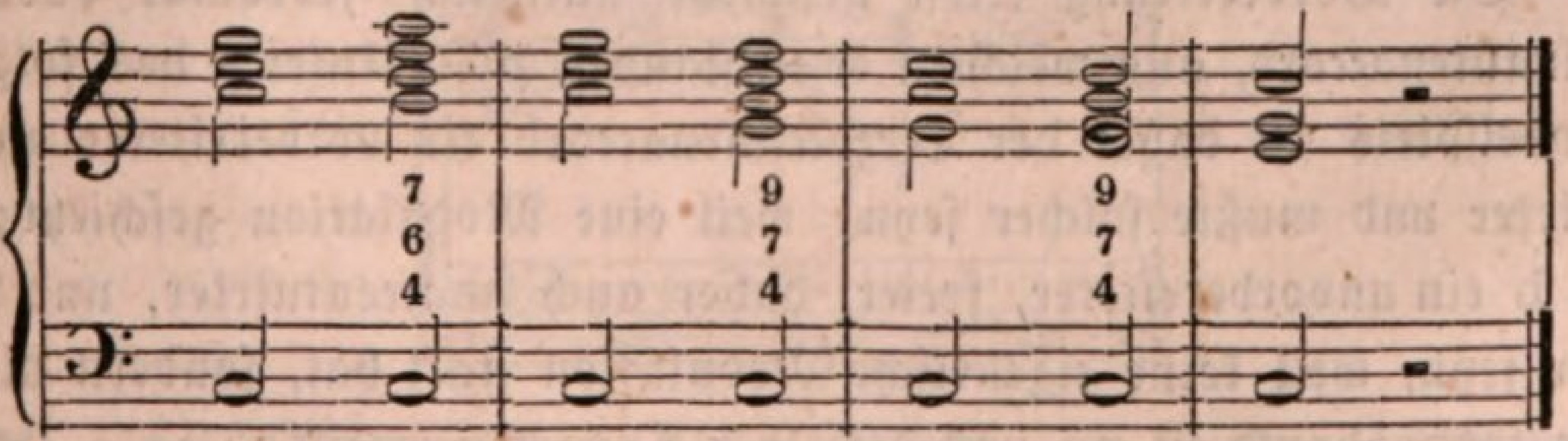
Hier können wir nicht etwa ſetzen oder ſpielen:



denn es findet ein wirklicher Uebergang, eine Modulation von C-Dur nach G-Dur ſtatt, welche beiden Tonarten zwar ſehr nah verwandt mit einander ſind, aber, wenn die Harmonie in letzterer bleiben ſoll, doch nur mittelſt einer förmlichen Modulation mit einander verbunden werden können, die dann durch keinerlei Art von Umgeſtaltung des Dominantenaccordes, wohin jedoch die bekannten Umkehrungen deſſelben nicht zu rechnen ſind, ſondern allein nur durch ihn ſelbſt, ſeine unveränderte Natur geſchehen darf. In einen Terzdecimenaccord umgeſtaltet, läßt ſich ein Nonenaccord blos gebrauchen, wenn er nicht zur Verbindung zweier verſchiedener Harmonien, Tonarten oder Accorde dient, ſondern im Verlaufe ſeiner eigenen Tonart, alſo als bloßer in ſich ſelbſt bewegender und bewegter, als durchgehender Accord vorkommt, z. B. wenn die Accorde dermaßen auf einander folgen:

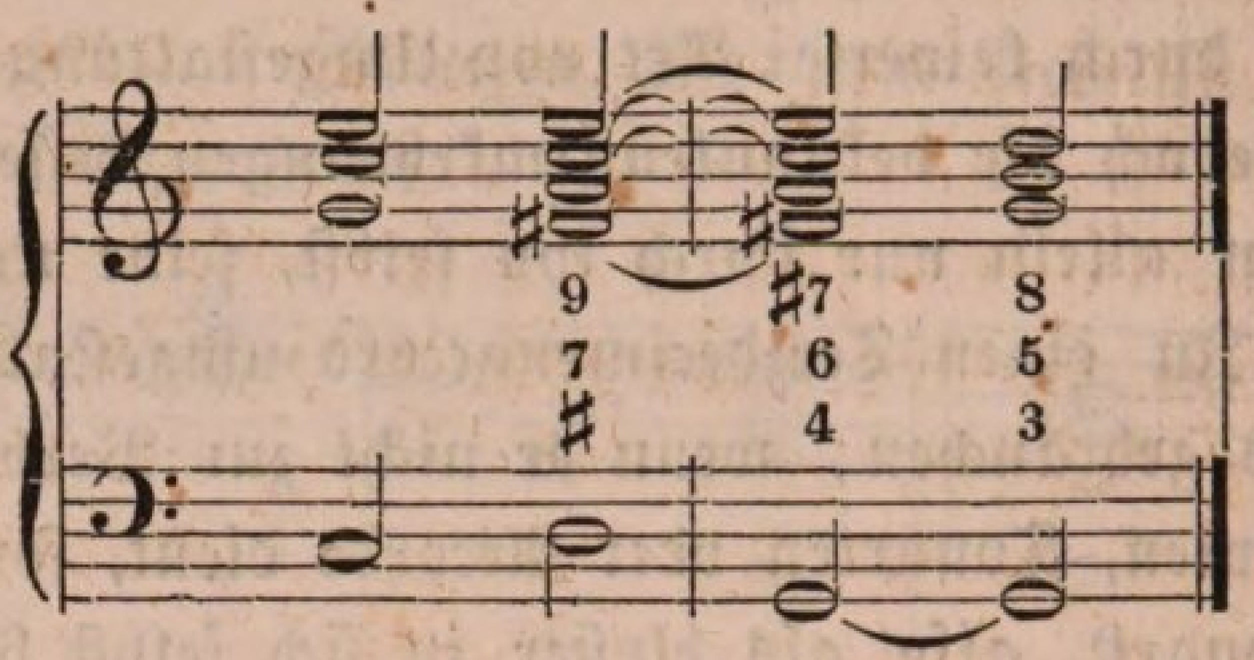


wo durchaus keine Modulation oder irgend eine Art von Uebergang ſtatt findet, ſondern die Harmonie durchweg in ein und derſelben Tonart bleibt, — in dieſem Falle kann der Nonenaccord eben ſowohl auch in einen Terzdecimenaccord verwandelt werden, als der bloße Septimenaccord in einen Undecimenaccord, indem wir beiden Accorden ſtatt ihres Grundbaſſes, der Dominante, ſofort die Tonica zum Baſſe geben:

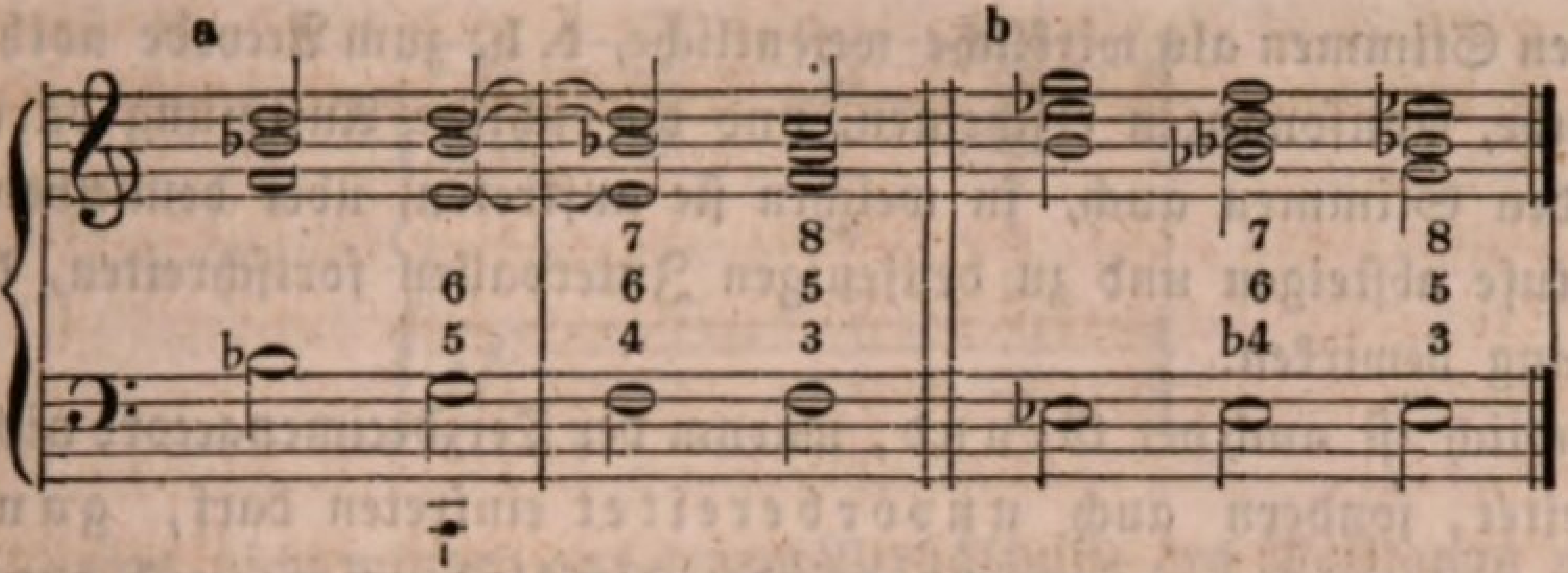


Die mit $\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$ bezeichneten beiden Accorde ſind Undecimenaccorde, und

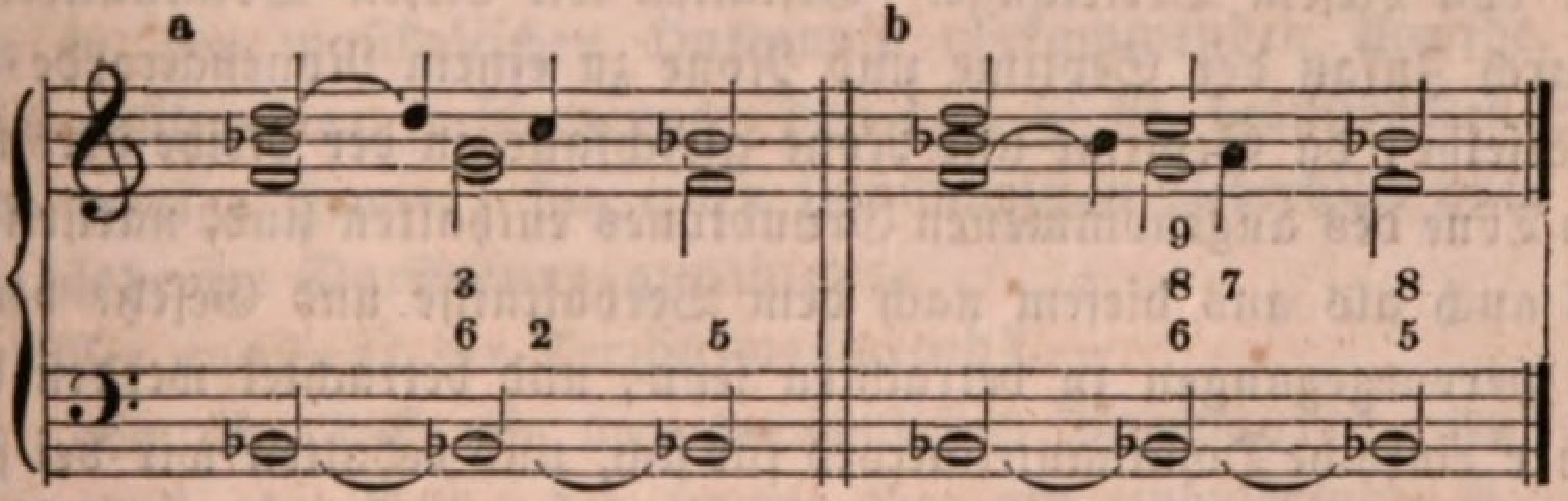
der mit $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ bezeichnete Accord iſt der Terzdecimenaccord. Soll übrigens auch in jenem erſten Falle, wo eine wirkliche, förmliche Modulation vorkommt, der Terzdecimenaccord gehört werden, ſo kann dies nur geſchehen, indem der Dominantenaccord noch in die Zeit der folgenden Tonica hinüberklingt, oder — mit anderen Worten — indem derſelbe auch über der Tonica noch einmal angeſchlagen wird und ſomit das Erſcheinen des Tonicadreiklangs um Etwas verſpätet, und alſo den Charakter eines Vor- und Aufhalts von dem Tonicadreiklange annimmt, wie hier nun geſchehen:



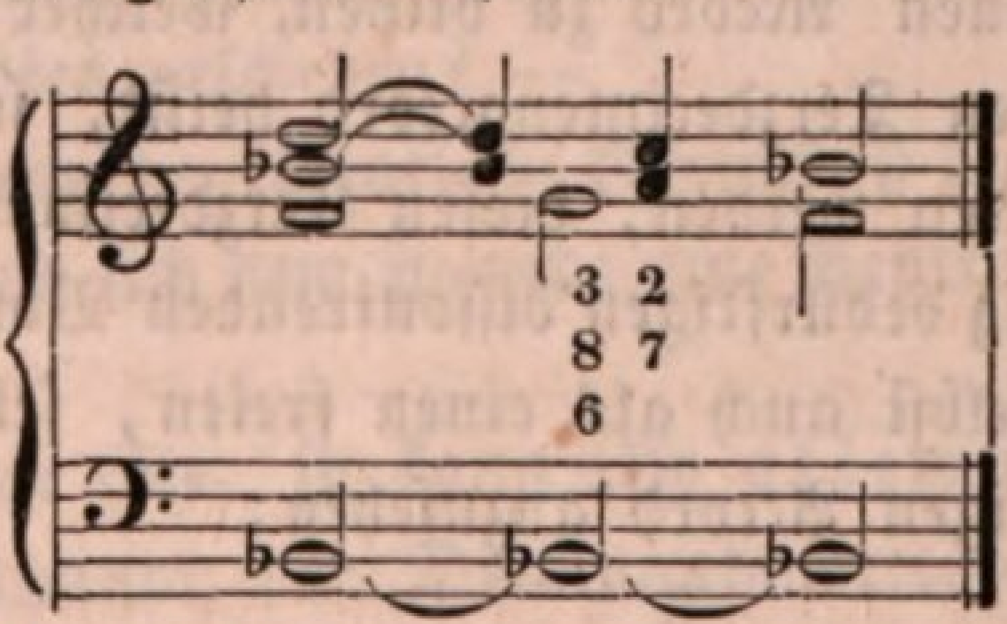
Dies führt uns auf die fernere Uebereinſtimmung, welche zwiſchen dem Weſen des Undecimen- und dem des Terzdecimenaccordes herrſcht. Wie jener nämlich ſowohl ein *vorbereiteter*, ein bloßer *Vorhalts-*, als auch ein *frei, unvorbereitet eintretender, ſelbſtſtändiger* Accord ſeyn kann, ſo auch dieſer, und *vorbereitet* muß der Terzdecimenaccord wie der Undecimenaccord werden allemal, wenn eine wirkliche Modulation oder ein Uebergang aus einer Tonart in eine andere ſtatt findet, *unvorbereitet* oder *frei* aber kann er nur eintreten, wenn keine Modulation ſtatt findet oder ſein eigener Tonicadreiklang, welcher auch auf ihn folgt, ſchon vorausgeht. So iſt auch, gleich dem Undecimenaccorde, der Terzdecimenaccord ein *accentuirter* oder fällt in eine gute Taktzeit, wenn er vorbereitet erſcheint, und ein *unaccentuirter* oder in eine ſchlechte Taktzeit fallender, wenn er frei, nicht vorbereitet auftritt. Die Vorbereitung ſelbſt geſchieht natürlich jedesmal durch den Dominantenaccord, aus welchem er entſtanden iſt. Unter a des folgenden Notenbeiſpiels iſt daher der Terzdecimenaccord ein vorbereiteter und accentuirter und mußte ſolcher ſeyn, weil eine Modulation geſchieht; aber unter b ein unvorbereiteter, freier, daher auch unaccentuirter, und konnte ſolcher ſeyn, weil keine eigentliche Modulation ſtatt hat, ſondern die Harmonie fortwährend in ein und derſelben Tonart verweilt:



Dann kann, wie beim Undecimenaccorde, wenn der Terzdecimenaccord frei eintritt, jedoch auch nur alsdann, zur Verzierung ſeiner einen und andern Stimme, auch die None durch die Decime und die große Septime durch die Octave vor= oder aufgehalten werden, wenn nämlich eine richtige Vorbereitung und Auflöſung dieſer Decime und Octav ſtatt findet, denn ſind dieſelben auch im Terzdecimenaccorde ſelbſt gewiſſermaßen Conſonanzen, ſo müſſen ſie gleichwohl nicht blos als Vorhalte, ſondern auch aus dem Grunde als eigentliche Diſſonanzen betrachtet und behandelt werden, weil ſie, von dem eigentlichen Grundbaſſe des Accordes, der Dominante, aus gerechnet eine wirkliche diſſonirende Sexte und Quarte ausmachen. Ich habe dies in meiner vorigen Lection weitläuftig genug auseinandergeſetzt. Im folgenden Beiſpiele iſt nun unter a die Decime (eigentlich Sexte) und unter b die Octave (eigentlich Quarte) als Vorhalt in dem Terzdecimenaccorde eingeführt:



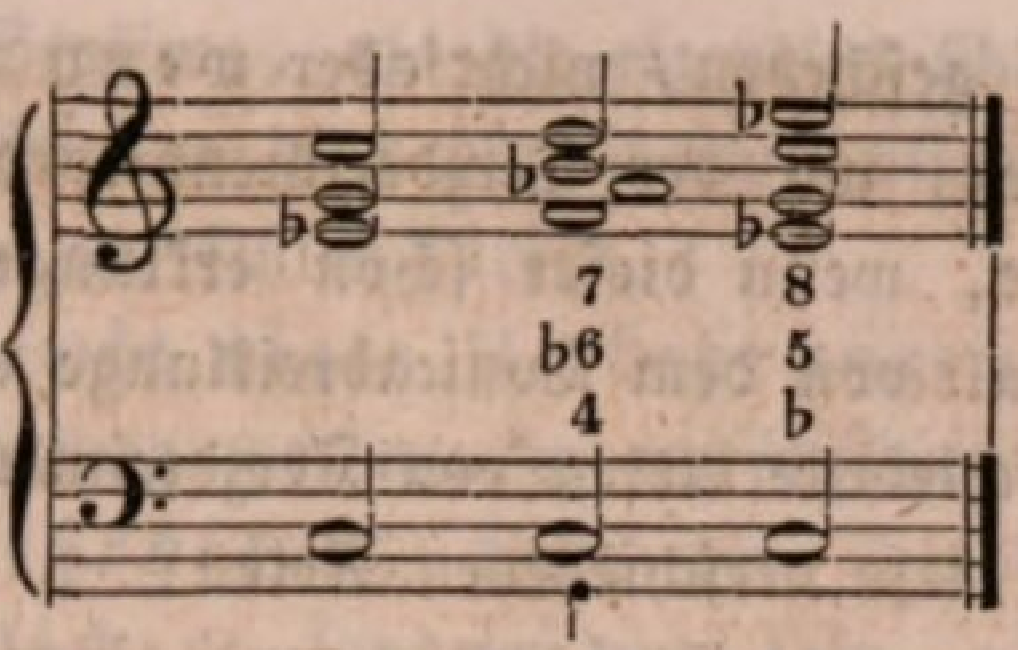
und im folgenden Beiſpiele ſogar Decime und Octave zugleich als Vorhalte von der None und großen Septime:



Die richtige Vorbereitung dieſer Decime und Octave beſteht wie die aller Vorhalte darin, daß ſie in dem vorhergehenden Accorde und zwar in

denſelben Stimmen als wirkliche weſentliche, d. h. zum Accorde nothwendig gehörende, Conſonanzen erſcheinen, und die richtige Auflöſung darin, daß ſie in den Stimmen auch, in welchen ſie auftreten, über demſelben Baſſe eine Stufe abſteigen und zu denjenigen Intervallen fortſchreiten, die ihre Auflöſung bewirken.

Endlich iſt auch der Grund, warum der Terzdecimenaccord nicht blos vorbereitet, ſondern auch unvorbereitet eintreten darf, ganz derſelbe, aus welchem wir nicht minder den Undecimenaccord ohne Vorbereitung einführen und gebrauchen konnten. Wenn Sie die Tafel der mitklingenden Töne wieder zur Hand nehmen, ſo erſehen Sie, daß in deren Reihe nicht allein die Hauptſeptime des Grundtones, ſondern auch die None deſſelben enthalten iſt, und daher wird uns, wie ich in der ſechszehnten und ſiebenzehnten Lection bewies, überhaupt geſtattet, einen Nonenaccord zu bilden. Dann geht aus dieſem Verhältniſſe der mitklingenden Tönen auf die überzeugendſte Weiſe hervor, daß jede Tonleiter urſprünglich nur aus drei Tönen beſteht, deren Accorde nebſt Bäſſen eben auf dem einen Grundtone beruhen, welcher ſie ſelbſt durch die Natur des Mitklangs erzeugt. Der erſte und letzte Accord dieſer drei Töne, welche eine von der Natur ſelbſt gleichſam gebildete diatoniſche Tonleiter ausmachen, iſt allemal der Dreiklang jenes Grund- oder ſo zu ſagen erzeugenden Urtones, welcher Tonica heißt, und der mittelſte der Dominantenaccord davon, von dieſem Dreiklange. Geſtalten wir dieſen Dominantenaccord nun durch Zuſatz der Septime und None zu einem Nonenaccorde um, ſo muß derſelbe, da Septime und None gleichfalls in der Reihe der mitklingenden Töne des angenommenen Grundtones enthalten ſind, natürlich eben ſowohl auch als aus dieſem nach dem Verhältniſſe und Geſetze des Mitklangs hervorgegangen zu betrachten ſeyn, und betrachtet werden dürfen, als jener einfache Dominantenaccord für ſich, und behalten wir bei ſolchem Stand der Dinge, — haben wir daher das Recht, unter dem Nonenaccorde den ihn erzeugenden Grundton, die Tonica, als klingenden Baß beizubehalten, und ſo einen Accord zu bilden, welcher zum Unterſchiede von allen anderen Accorden Terzdecimenaccord heißt, ſo kann uns auch das Recht nicht vorenthalten werden, dieſen Terzdecimenaccord nicht blos als einen der Vorbereitung bedürftigen diſſonirenden Vorhalt von dem Tonicadreiklange, ſondern ſelbſt auch als einen freien, ſelbſtſtändigen, nicht der Vorbereitung bedürftigen Accord anzuſehen:



indeß — was nicht minder aus jenem Verhältniſſe des Mitklangs u. ſ. w. und dem daraus abgeleiteten Beweiſe für die freie Erſcheinung des Terzdecimenaccordes klar hervorgeht — indeß mit der Einſchränkung, daß ein ſolches Recht nur dann Kraft und Gültigkeit hat, wenn wirklich der Terzdecimenaccord zwiſchen den Dreiklängen oder Harmonien ſeiner Tonica erſcheint, alſo wenn ihm nicht allein ein ſolcher Dreiklang folgt, ſondern derſelbe auch vorausgeht, was ich vorhin in die Worte faßte: wenn keine Modulation ſtatt findet. Alsdann iſt der freie Gebrauch eines Terzdecimenaccordes der Natur zuwider, und ſomit, da nichts Unnatürliches, d. h. im erſten und ſtrengſten Sinne des Wortes, in der Kunſt, am allerwenigſten in der muſikaliſchen Harmonie geſchehen und ſtatt haben darf, geſetzwidrig und fehlerhaft.

Damit kennen Sie auch die Natur und Beſchaffenheit des ſogenannten Terzdecimenaccordes, und ſind nicht minder vertraut mit deſſen ganzer Behandlungsweiſe, als mit der des Undecimenaccordes und aller übrigen in der muſikaliſchen Harmonie vorkommenden Accorde. Doch um mich vollkommen zu überzeugen, daß dem ſo iſt, beantworten Sie mir folgende wenige Fragen, die einen ſummariſchen Ueberblick über die geſammte bisherige Darſtellung gewähren:

1) Wie entſteht der Terzdecimenaccord? —
dadurch, daß wir den gewöhnlichen Nonenaccord, ſey er nun groß oder klein, der immer aber als modulirender Accord nur ein Dominantenaccord ſeyn kann, ſtatt mit der Dominante ſofort mit der Tonica im Baſſe begleiten.

2) Wann darf dies geſchehen? —
allemal wenn der eigentliche Grundbaß die Dominante des folgenden iſt, und ſich dem Accorde eine Septime und None zufügen laſſen.

3) „Allemal“ ſagen Sie, ſo kann alſo allemal auch der Nonenaccord oder überhaupt der Dominantenaccord dadurch aufgehoben und in einen Terzdecimenaccord verwandelt werden? —
das nicht: nur wenn keine Modulation ſtatt findet, kann

dies allemal geſchehen, nicht aber wenn eine Modulation ſtatt findet, wo der Terzdecimenaccord ſich erſt nach dem Nonenaccorde, wenn dieſer ſchon erklungen iſt, und dann als bloßer Vorhalt von dem Tonicadreiklange einſchieben läßt, denn es giebt verſchiedene Arten von Terzdecimenaccorden.

4) Welche ſind dieſe verſchiedenen Arten?
es giebt einen vorbereiteten und einen unvorbereiteten oder freien Terzdecimenaccord; der vorbereitete fällt allemal auf eine gute, der unvorbereitete auf eine ſchlechte Taktzeit.

5) Wann jedoch muß dieſer Accord vorbereitet werden und wann kann er frei oder unvorbereitet eintreten? —
vorbereitet muß er werden, wenn ein förmlicher Uebergang in eine andere Tonart ſtatt findet, und unvorbereitet kann man ihn gebrauchen, wenn die Harmonie in ein und derſelben Tonart bleibt oder der Tonicadreiklang ſchon vorausgeht.

6) Durch welchen Accord geſchieht die Vorbereitung? —
durch den Dominantenaccord, aus deſſen Umgeſtaltung eben der Terzdecimenaccord entſteht.

7) Wo eine Vorbereitung ſtatt findet, muß auch eine Auflöſung folgen: in welchen Accord löst ſich der Terzdecimenaccord auf? —
ſtets in den Dreiklang ſeines eigenen Grundtones oder der Tonica, denn dieſer iſt die Tonica.

8) Aus welchen Intervallen beſteht der Terzdecimenaccord? —
aus der großen Septime, None, Undecime oder Quarte, und Terzdecime oder Sexte.

9) In welche löſen dieſelben einzeln ſich auf? —
die Septime aufwärts in die Octav, die None abwärts in die Octav oder als Secunde aufwärts in die Terz, die Quarte jedesmal in die Terz und die Sexte in die Quinte.

10) Rechnen wir zu dieſen vier Intervallen noch den Baß, ſo iſt der Accord eigentlich fünfſtimmig: wie wenn er im ſtreng vierſtimmigen Satze vorkommt? —
alsdann wird eins ſeiner Intervalle ausgelaſſen, und zwar die None oder Undecime.

11) Warum gerade dieſe Intervalle, und nicht eins der beiden übrigen? —
theils weil zu ſolchem Ausſtoß ſich nur das conſonirendeſte Intervall eignet, und die None urſprünglich Quinte des (Nonen-) Accordes iſt; theils weil die noch übrigen beiden, die Terzdecime

und große Septime, als die eigentlich überführenden und daher charakteriſtiſcheſten auch die weſentlichſten Intervalle des Accordes ſind, die nie fehlen dürfen.

12) Welche und wie viele Umkehrungen können mit dem Accorde vorgenommen werden, da er fünfſtimmig iſt? —

keine Umkehrungen, denn der Terzdecimenaccord iſt kein urſprünglicher, ſondern nur ein abgeleiteter Accord, wohl aber Verſetzungen, und deren zwar vier, wenn er vollſtimmig iſt, und drei, wenn er nur vierſtimmig gebraucht wird, je nachdem nämlich der eine oder andere Ton des Accordes in die Oberſtimme zu liegen kommt.

13) Von welchem Accorde iſt denn der Terzdecimenaccord abgeleitet? —

von dem Dominantenaccorde.

14) Aber in dem Dominantenaccorde iſt ja eine Octav, wo iſt denn dieſes Intervall, die Octav des Dominantenaccordes, in dem Terzdecimenaccorde? —

weil dieſer Accord durch eine Umgeſtaltung des Dominantnonenaccordes entſteht, kann er jene Octave nicht haben, da ſchon der Nonenaccord ſolche, und zwar um der None willen, auswirft, denn keine Diſſonanz kann zugleich mit derjenigen Conſonanz in einem Accorde erſcheinen, in welche ſie ſich auflöst.

15) Mittelſt welcher Vorhalte läßt ſich der Terzdecimenaccord verzieren? —

mittelſt der Decime und Octav, die ſich auflöſen in die None und große Septime.

16) Decime und Octav aber ſind Conſonanzen, wie können dieſe Vorhalte ſeyn und ſich in Diſſonanzen auflöſen?

der Charakter der Intervalle muß eigentlich beurtheilt werden nach dem urſprünglichen Grundbaſſe des Accordes, alſo nach der Dominante, und von dieſer aus gerechnet ſind jene Decime und Octav wirklich diſſonirende Sexte und Quarte, und die auflöſende None und Septime ſind Quinte und Terz.

17) Wann dürfen jene Vorhalte in dem Accorde eingeführt werden? —

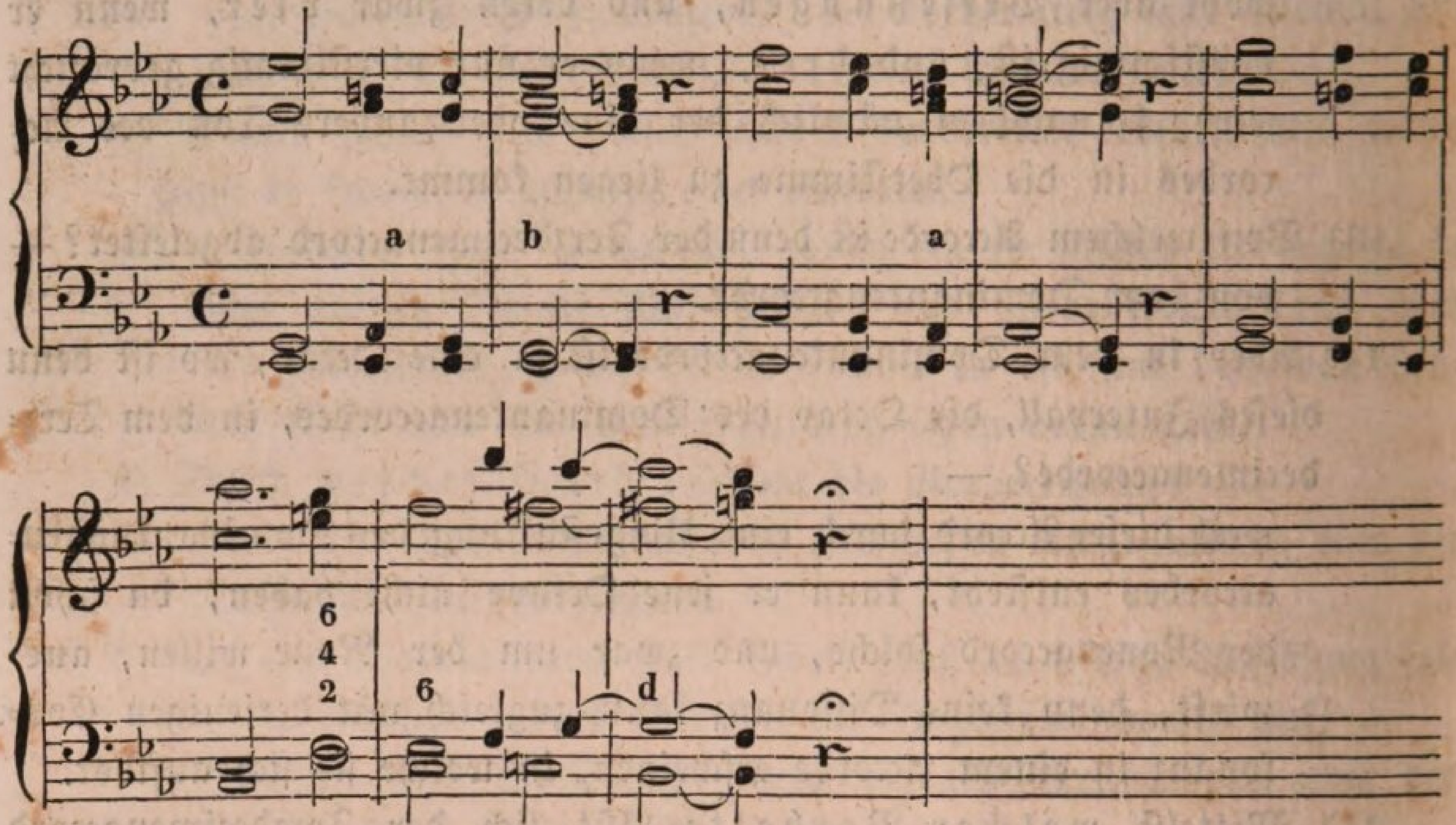
jedesmal wenn er unvorbereitet eintritt und wenn dann auch eine richtige Vorbereitung der Vorhalte ſtatt findet.

18) Und warum endlich darf auch der Accord ohne Vorbereitung oder frei eintreten? —

weil ſeine Bildung Nichts iſt als das Erſcheinen des Nonenaccordes über ſeinem erſten erzeugenden Grund- oder Ur-

tone, alſo feſt begründet liegt in der Natur der mitklingenden Töne, aus welcher alle harmoniſchen Geſtaltungen müſſen abgeleitet werden können.

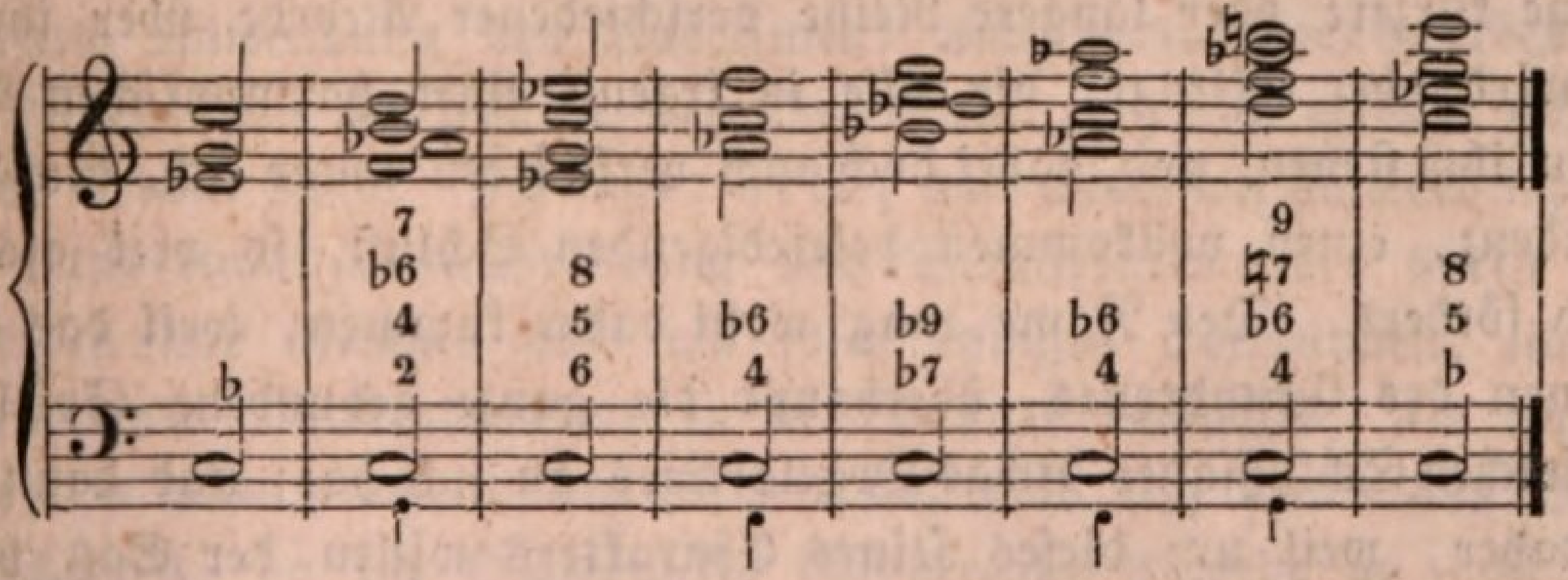
Durch dieſe Antworten auf alle die vorgelegten Fragen fühle ich mich in der That gewiß, daß Sie mit dem Weſen des Terzdecimenaccordes vollkommen vertraut ſind, und kaum daß es zum Beleg oder zur Veranſchaulichung noch eines Beiſpiels bedarf; doch mag auch dieſes ſtehen:



Bei a iſt der Terzdecimenaccord unvorbereitet, eben ſo bei b, und hier auch iſt die Octav als Vorhalt von der großen Septime eingeführt. Bei d iſt ein vorbereiteter Terzdecimenaccord.

Jetzt zum Schluß noch Einiges über den Gegenſtand, über welchen ich am Ende meiner vorigen Lection auch heute ein Weiteres beizubringen verſprach, nämlich den Vortheil insbeſondere, welchen uns der in der vorigen wie heutigen Lection kennen gelernte Accord in den mancherlei Harmonieverbindungen gewährt. Es iſt derſelbe kein blos äſthetiſcher oder kunſtphiloſophiſcher, um auch in die Geſtalten und Wendungen der Accorde eine größere Mannigfaltigkeit zu bringen; ſondern auch ein mehr praktiſcher und — wenn ich ſo ſagen darf — rein muſikaliſcher. Allerdings beruht die Umbildung eines Dominantſeptimenaccordes zum Undecimenaccorde ſowohl als die eines Dominantnonenaccordes zu einem Terzdecimenaccorde zunächſt auf der ſchönen Kunſtforderung, Mannigfaltigkeit in die Harmonienbilder zu bringen, ohne die Einheit des ganzen dadurch zu verletzen. Der Dominantenaccord, habe er nun ſonſt auch noch welchen Zuſatz er will, iſt derjenige Accord,

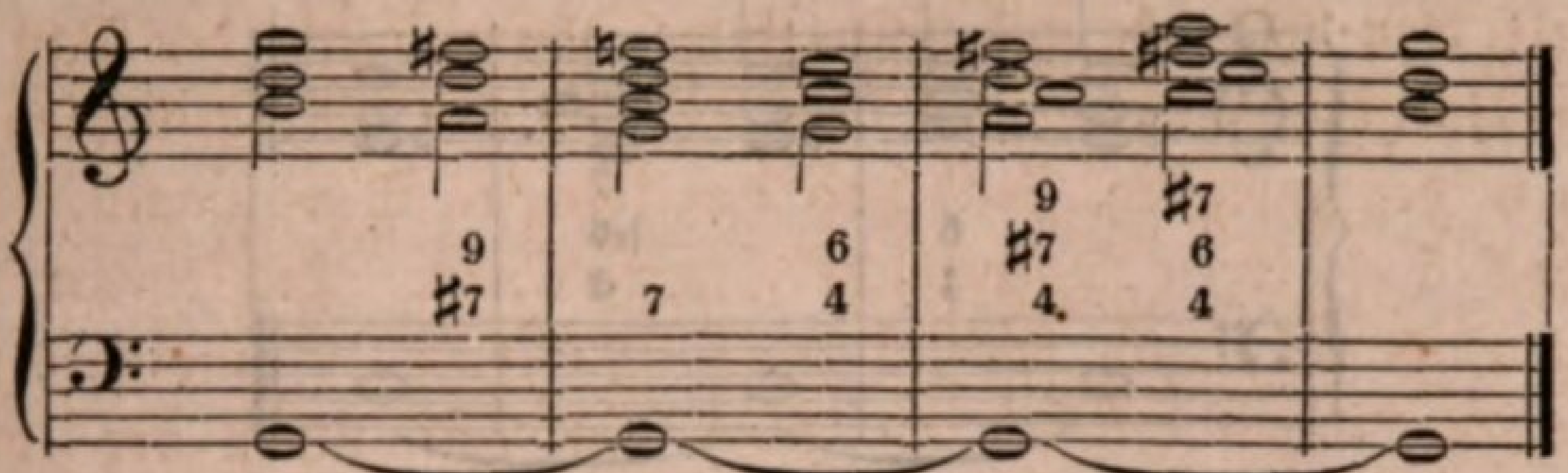
welcher am meiſten, häufigſten und vorherrſchendſten in der Harmonie vorkommt. Daher ja auch ſein Name. Wir können faſt keinen Schritt weiter thun in jener, ohne uns des Dominantenaccordes als Mittel dazu zu bedienen. Würden wir denſelben nun ewig in einerlei Geſtalt und Form gebrauchen, ſo wäre eine gewiſſe Einſeitigkeit und Einförmigkeit im Satze unvermeidliche Folge. Wir kehren ihn daher bald ſo bald anders um, wie es eben die Wohlgefälligkeit der Fortbewegung erheiſcht und zuläßt; laſſen ihn bald mit der Septime allein, bald mit der None auch auftreten, und geſtalten endlich ihn auch bald zu einem Undecimen-, bald zu einem Terzdecimenaccorde um. Damit iſt ein unermeßlicher Reichthum von wirkſamen Mitteln zur Erzielung einer ſchönen Mannigfaltigkeit im Werke gewonnen, und wir ſind im Stande, das glänzendſte, prachtvollſte Colorit dem Tongebilde zu verleihen. Doch laſſen Sie uns auch unterſuchen, welches unter den Mitteln dem Principe der Einheit, der innigen Verbindung und des Zuſammenhangs, das nicht minder in jedem Werke, welches ein vollkommenes Ganze ausmachen ſoll, feſtgehalten werden muß, am meiſten entſpricht. Gewiß keines mehr als die Umgeſtaltung des Dominantenaccordes zu einem Undecimen- oder Terzdecimenaccorde, denn ſchon bei Gelegenheit der Betrachtung jenes haben wir erfahren, daß wir damit im Stande ſind, eine ganze Reihe von Harmonien, z. B. die Accorde einer ganzen diatoniſchen Leiter hindurch mit nur *einem* Baſſe zu begleiten, auf dem ſie ſich fortbewegen wie die kühnſten Wogen und Wellen des Meeres auf ſeinem feſten Grunde, und daſſelbe vermögen wir jetzt auch mit dem Terzdecimenaccorde, wie dieſes eine Beiſpiel ſofort praktiſch darthun mag:



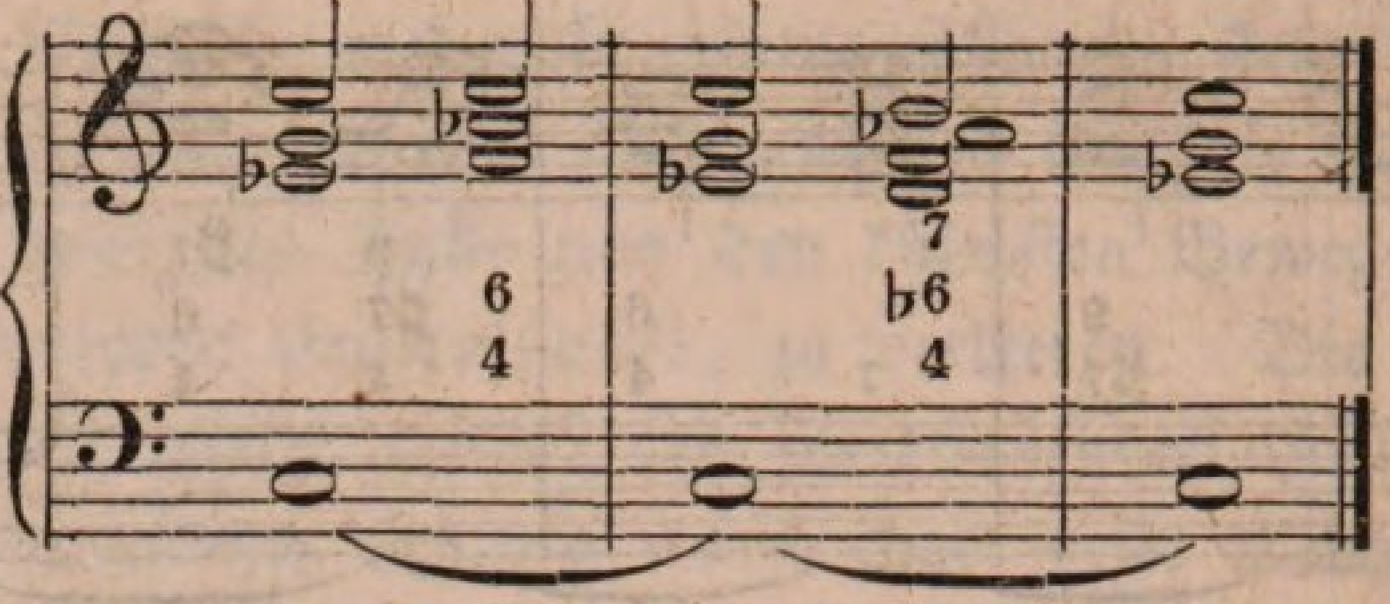
Welch' wunderbarer Verein von Tönen und Harmonien! — wie mannigfaltig und doch wie unzertrennlich verwebt in einander zugleich! — Es giebt kein Mittel, eine tiefere Innigkeit und ein innigeres Verſchmelzen der Accorde in einander zu erreichen. Feſt und unbeweglich, ſeinem ganzen Charakter treu, beharrlich in ſich ſelbſt, wie der charakterfeſte und unerſchrockene, in allem Leben, was um ihm vorgeht, doch ſtets ſich ſelbſt wie

der Welt treu bleibende und unbeugſame Mann, ſteht der Baß da, ein Bild der Unendlichkeit, während über und um ihm die Harmonien dahinſtrömen in der üppigſten Fülle und den kühnſten Bewegungen, ohne ihn ſelbſt doch aber, ihren Centralpunkt, zu verlieren. Die Tonart, in welcher wir anfangen, zieht mittelſt des fortdauernden Grundtones wie ein blutigrother Lebensfaden ſich hin durch das weite Reich der Töne und Harmonien, das in den folgenden Accorden ſich aufſchließt, und wie ſich dieſes, von welcher Seite und in welcher Art auch zeigt, bleibt der Eindruck, den ſie zunächſt auf unſer Gefühl machte, doch dieſem ſtets gegenwärtig, und als wir endlich wieder zu ihr zurückkehren und in ihr ſchließen, iſt die Befriedignng des Verlangens nach Ruhe auch deſto vollkommener und genügender. Und dieſe Wirkung der beiden Accorde eben, des Undecimen- und Terzdecimenaccordes, iſt es, meine Herren! welche uns auch einen bedeutenden praktiſchen Werth auf ſie legen, und ein mehr muſikaliſches Intereſſe, d. h. im engſten Sinne des Wortes, an ihnen nehmen läßt; denn haben wir in ſolcher Wirkſamkeit, in ihrer Richtung auf eine ſolche innige und befriedigende Art der Harmonienverbindung ſie erkannt, ſo ſind wir mittelſt ihrer auch vermögend, das nun zu geſtalten, was in der Kunſtſprache der Orgelpunkt heißt.

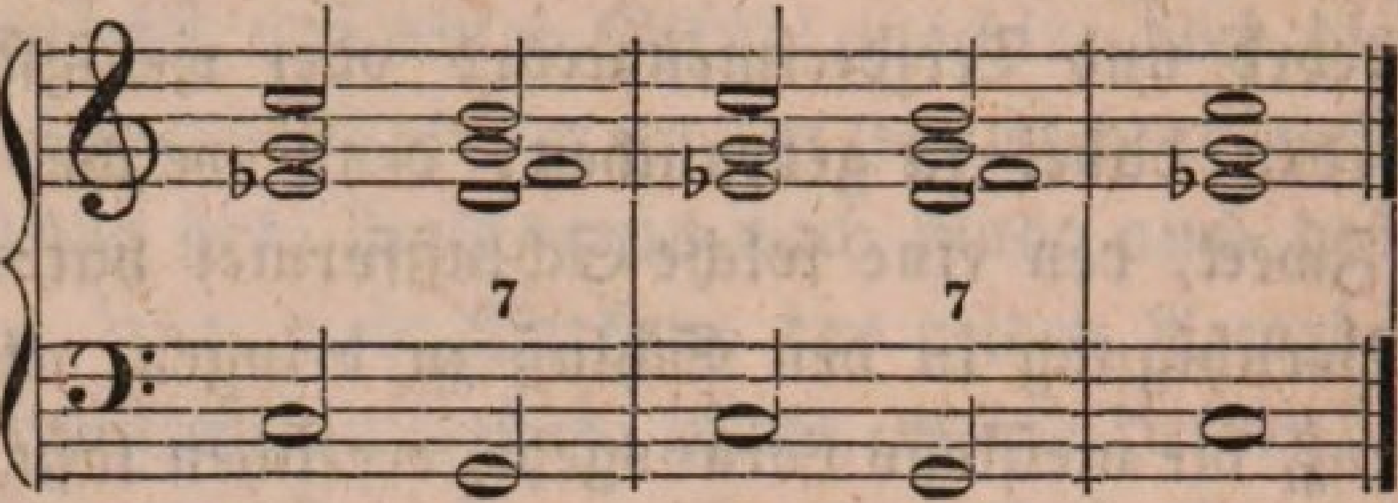
Was iſt das — der Orgelpunkt? — fragen Sie mich zunächſt. Es iſt eine Schlußformel, deren Eigenthümliches darin beſteht, daß der Grundton desjenigen Accordes oder derjenigen Tonart, in welcher geſchloſſen werden ſoll, nachdem er mit ſeinem Accorde ſchon erreicht iſt im Satze, noch eine Zeitlang ohne Aufhören fortgehalten oder ausgehalten und eine kürzere oder längere Reihe verſchiedener Accorde über ihm geſpielt wird oder erklingt, die alle in irgend einer harmoniſchen Beziehung zu ihm ſtehen, und, dabei doch auch verſchieden unter ſich, den Zweck der Cadenz, einen vollkommen befriedigenden Schluß, ſo viel als nur möglich fördern. Der Name mag wohl daher kommen, weil das lange Forttönen des Grundtones, überhaupt die ganze gebundene Spielweiſe eines ſolchen Schlußſatzes etwas Orgelartiges an ſich hat; und dann auch wohl daher, weil um dieſes ſeines Charakters willen der Satz hauptſächlich am Schluſſe von Orgel- und anderen Kirchenſachen vorkommt. Da bewegen die Ober- und Mittelſtimmen ſich noch eine Zeitlang weiter und immer weiter, bilden die mannigfaltigſten Accorde, während der Baß unverrückt auf ſeiner Stelle bleibt, bis ſie jene Harmonien, ihn umſpielend gleichſam, endlich immer näher zu ihm heranrücken, und, durch ſeinen reinſten Dreiklang, in ihm ſelbſt gleichſam aufzugehen ſcheinen, als:



Es iſt ganz unmöglich, eine ſolche Schlußformel zu machen, ohne den Undecimenaccord und Terzdecimenaccord oder wenigſtens doch einen von beiden Accorden dabei zu gebrauchen, denn welche Accorde können es ſeyn, die den Zweck, den eine ſolche Schlußformel hat: noch mehr Befriedigung und Beruhigung in den Schluß zu bringen, als ſich durch die gewöhnliche Cadenz, die meiſtens vorausgeht, erreichen läßt, fördern helfen, oder welche ſind es überhaupt nur, die denſelben fördern können? — Nur der Tonicadreiklang und der Dominantenaccord, und indem wir unter dieſem auch im Baſſe die Tonica liegen laſſen, entſteht ja entweder der Undecimen- oder Terzdecimenaccord. Wie nothwendig aber in ſolchem Falle, um des Zweckes der Sache willen, dieſes fortwährende Liegenbleiben der Tonica, ebenſo auch die Bildung des Undecimen- und Terzdecimenaccordes iſt, und wie richtig ich demnach vorhin über deren Nutzen urtheilte, mag und kann der erſte beſte Verſuch beweiſen, ob wir z. B. durch ein mehrmals wiederholtes wechſelweiſes Anſchlagen des gewöhnlichen Dominantenaccordes und Tonicadreiklangs eine ſolch' und in jeder Hinſicht vollkommene Befriedigung in den Schluß zu legen vermögen, als durch Anwendung des Undecimen- und Terzdecimenaccordes, kurz durch Liegenlaſſen der Tonica, den Orgelpunkt, wirklich erreicht wird und erreicht werden kann. Ich ſage: *nein*; und wenn wir hundert und abermals hundertmal Tonicadreiklang und Dominantenaccord hören laſſen, ſo werden wir niemals doch ein ſolch' inniges Befreunden, ein ſolch' vollkommenes Heimiſchwerden in der Tonart bewirken, als auf dieſe Weiſe, ſo widerſprechend die Sachen ſich auch auf den erſten Blick zu ſeyn ſcheinen, da im Orgelpunkte diſſonirende Accorde an diſſonirende Accorde ſich reihen, während dort Conſonanz auf Conſonanz folgte. Schauen Sie in die alten Fugen und dergleichen Tonſtücke: wie lautet es da gewöhnlich am Schluſſe, um ein genügendes, vollkommenes Ausruhen der Stimmen zu bewirken? —



oder auf ähnliche Weiſe, aber nicht etwa



was ſo einförmig, ſo einſeitig als möglich wäre und doch dem Zwecke nicht entſpräche. Von den mancherleien Verzierungen, welche durch Hülfs= und andere dergleichen Noten auch an den Accorden einer ſolchen Schlußformel angebracht werden können, habe ich hier nicht mehr zu reden. Solche finden überall Platz, und wer Geſchmack hat und fühlt den Ausdruck der Harmonie, wird ſie auch immer recht und in gehörigem Maaße verwenden; ohne Geſchmack und ein ſcharfes Urtheilsvermögen wird auch die reichſte Kenntniß hier nicht oder doch nur ſehr ſelten das Wahre treffen. Eine gute, ja die beſte Schule des Geſchmackes iſt — Erfahrung. Deshalb ſtudiren Sie, meine Herren! alle möglichen Werke, und hören Sie Muſik, ſo viele, als ſich Ihnen nur zum Hören bietet; doch mit Vorſicht auch und ſicherer Critik, das Schlechte von dem Guten unterſcheidend. Die Goldkörner liegen ſparſam und einzeln nur in dem Schlamme, den der Strom der Alltäglichkeit über die ſchönſte Kunſt hinwegſpült. Soll ich Eins aber noch in Bezug auf unſeren heutigen Gegenſtand bemerken, ſo iſt es, was Sie aber ſchon an den Beiſpielen werden bemerkt haben, der Umſtand, daß man den Terzdecimenaccord lieber in Moll=, den Undecimenaccord lieber in Durharmonien anwendet. Ich ſage „lieber:“ das Entgegengeſetzte iſt kein Fehler, und oft ſogar eben ſo gut. Wieder Etwas, wofür es keine Regel giebt, und was wir prüfen müſſen in jedem Fall: prüfen Sie denn, meine Herren! und das Beſte immer mögen Sie behalten. So rieth ſchon der ehrwürdige Apoſtel Paulus.

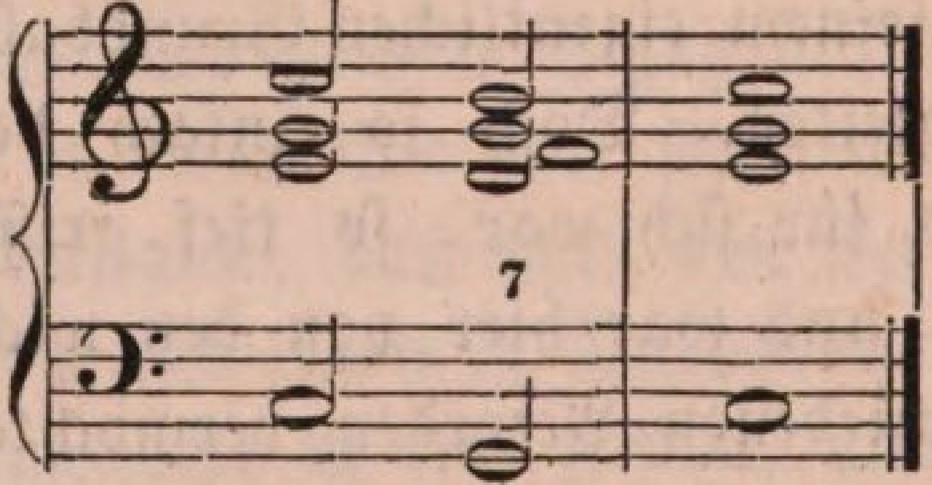
Sechsundzwanzigſte Lection.

Von den verſchiedenen Arten der Tonſchlüſſe und Cadenzen.

Am Schluſſe der dreiundzwanzigſten und zu Anfange der vierundzwanzigſten unſerer Lectionen bemerkte ich, daß Alles, was uns ferner auf dem Wege unſerer Forſchung begegne, Nichts ſeyn werde als ein ſchon Dageweſenes, ein ſchon Bekanntes in nur etwas mehr oder weniger veränderter Geſtalt oder Form. Der Undecimenaccord und Terzdecimenaccord, welche wir in den beiden letzten Lectionen kennen lernten, gaben auch ſogleich Beweis davon, indem ſie uns nur erſchienen als eine kleine Umgeſtaltung des Dominantſeptimen- und Dominantnonenaccordes. Ich ſage „kleine“ Umgeſtaltung: allerdings! denn wir brauchten, um zunächſt den Undecimenaccord zu bilden, Nichts zu thun, als an die Stelle des Grundbaſſes des Dominantſeptimenaccordes, alſo an die Stelle der Dominante, unter dieſen Accord ſofort nur die Tonica zu legen, und ebenſo, um dann auch den Terzdecimenaccord zu erhalten, den Nonenaccord ſtatt mit ſeinem eigentlichen Grundbaſſe, der Dominante, nur mit der Tonica zu begleiten. Doch ſo einfach der Proceß der Bildung dieſer Accorde an und für ſich war, ſo tief griff er ein in das ganze Weſen der Harmonie, und war hier von den wichtigſten Folgen. Eine ganze Reihe von verſchiedenen Accorden vermochten wir z. B. mittelſt ihrer Bildung allein auf einer Stelle gewiſſermaßen zuſammenzuhäufen, und, ohne die Grundfeſte, auf welche wir uns geſtützt hatten, zu verlaſſen, einen ganzen großen Kreis zu ziehen durch das Reich der harmoniſchen Töne. Das führte uns endlich auch — ich erinnere Sie an die letzten Reſultate unſerer vorhergehenden Betrachtung — zu einem ganz neuen Gegenſtande, der aber ebenfalls wieder Nichts iſt als eine

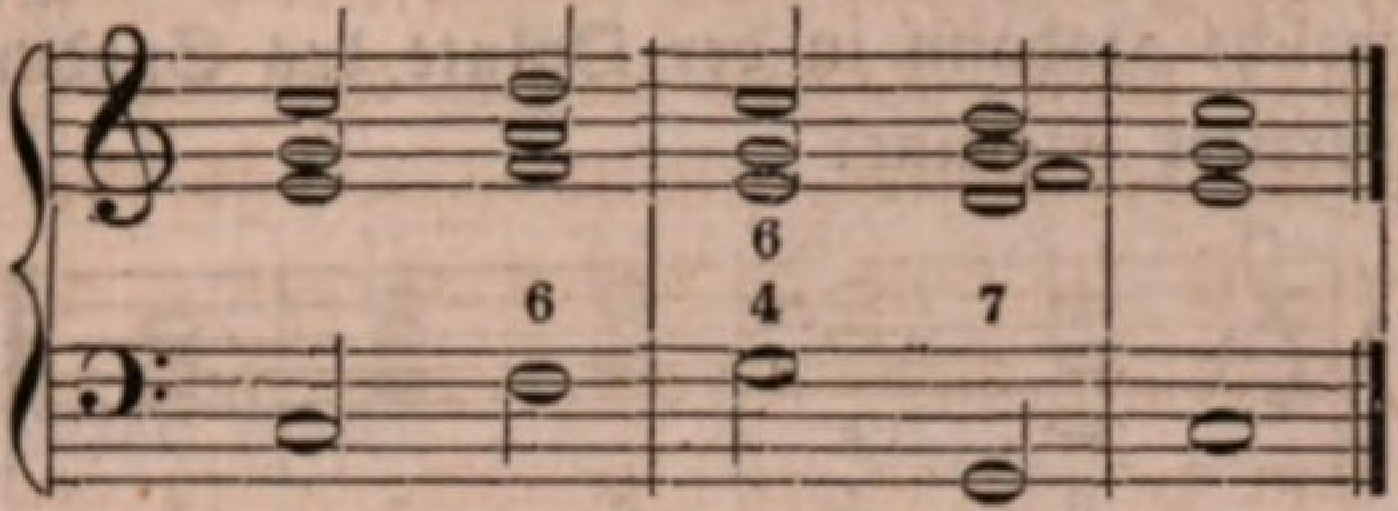
bloße Modification etwas ſchon Beſtehenden. Durch Anwendung jener Accorde nämlich, des Undecimen- und Terzdecimenaccordes, lernten wir, eine ganz neue Art von Tonſchluß kennen und machen, welche Orgelpunkt heißt, und iſt dieſelbe auch nur eine bloße Formel, die ſich einem vollendeten wirklichen Tonſchluſſe noch anhängen läßt oder anreihet, ſo trägt ſie doch merklich zur größeren Befeſtigung des Ruhepunktes, der durch dieſen erreicht werden ſoll, bei, und überzeugt uns dann, oder läßt wenigſtens die Vermuthung rege werden, daß überhaupt der Schluß eines Tonſatzes, die ſogenannte Cadenz, auch auf verſchiedene Art und Weiſe muß gebildet und geformt werden können. Und dieſe Erfahrung oder vielmehr dieſes Endreſultat jener Betrachtung weiter zu verfolgen, ſoll denn die Aufgabe unſerer heutigen Unterſuchung ſeyn: Zweck und Nothwendigkeit der Cadenz, wie ihr Weſen und ihre eigentlichſte Geſtalt, haben wir bereits in unſerer eilften Lection erkannt, und wir haben nachgehends mehr als hundertfältig Gelegenheit gehabt, uns darin zu üben und ſie ſtets unſerem geiſtigen wie leiblichen Auge gegenwärtig zu erhalten. Der Undecimen- und Terzdecimenaccord lehrt uns jedoch, daß der Zweck der eigentlichen Cadenz auch auf eine andere als die gewöhnliche Weiſe, und faſt vollkommener noch, erreicht werden kann, und ſo ſind wir genöthigt, auch der Vermuthung mehr Raum zu geben, daß die Cadenz an und für ſich unter Umſtänden in mehr denn blos einer Geſtalt und Form geſchehen darf.

Wie geſagt: was eine Cadenz iſt, was darunter zu verſtehen, wiſſen wir aus der eilften Lection her ſchon, ebenſo deren Zweck und eigentlichſte Form. Sie beſteht, wenn ſie vollkommen ſeyn ſoll, im Falle keine Modulation vorangegangen iſt, aus der einfachen Folge von Dominantſeptimenaccord und Tonicadreiklang ohne irgend eine Art von Umkehrung:

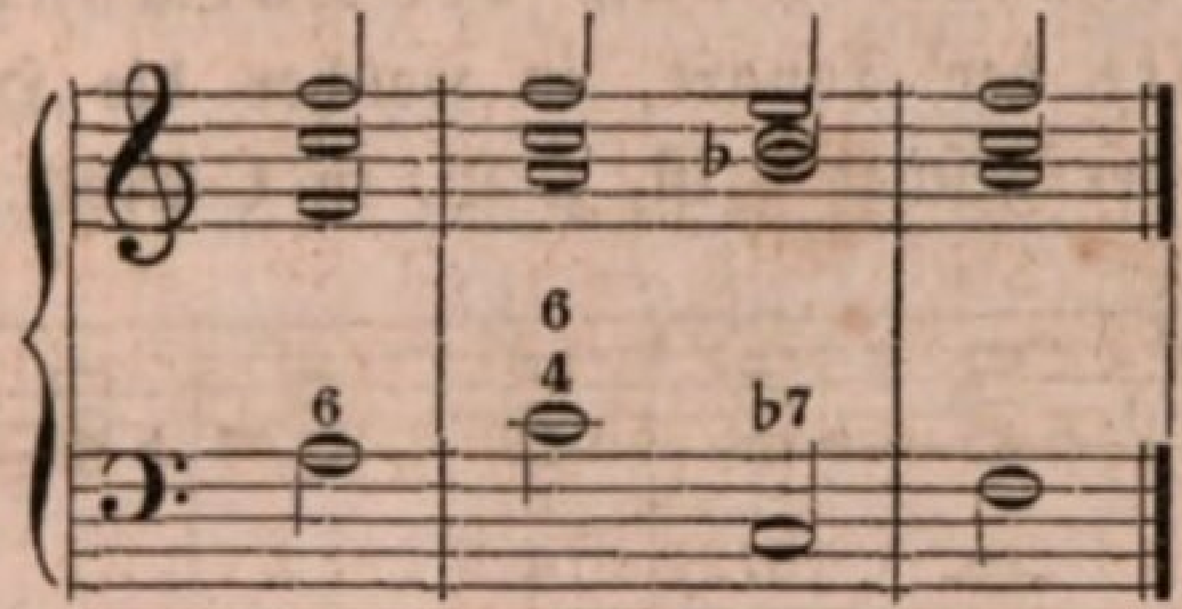


im Falle aber eine Modulation vorangegangen iſt, um ſo recht heimiſch in der Tonart zu werden, in welcher der Schluß geſchehen ſoll, aus dem Dreiklange auf der Subdominante, Dominante und Tonica, welchem erſteren wir aber, zur Vermeidung der eintönigen Dreiklangsfolge, die Sexte ſtatt der Quinte, und dem zweiten die Quarte und die Sexte ſtatt

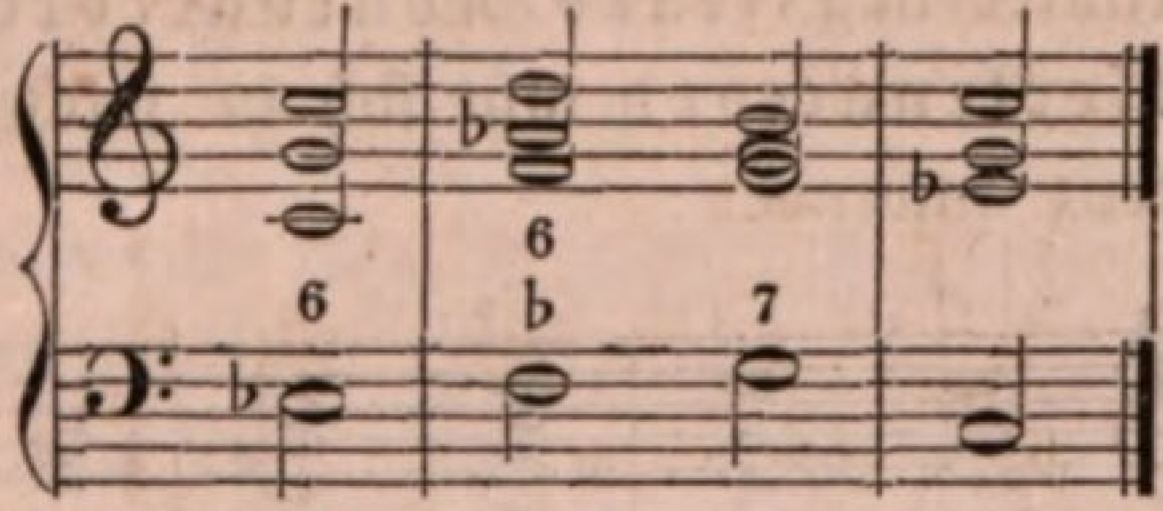
der Terz und der Quinte zufügen, und dann erſt den gewöhnlichen Septimenaccord und hierauf den ſchließenden Tonicadreiklang folgen laſſen, z. B. in C-Dur:



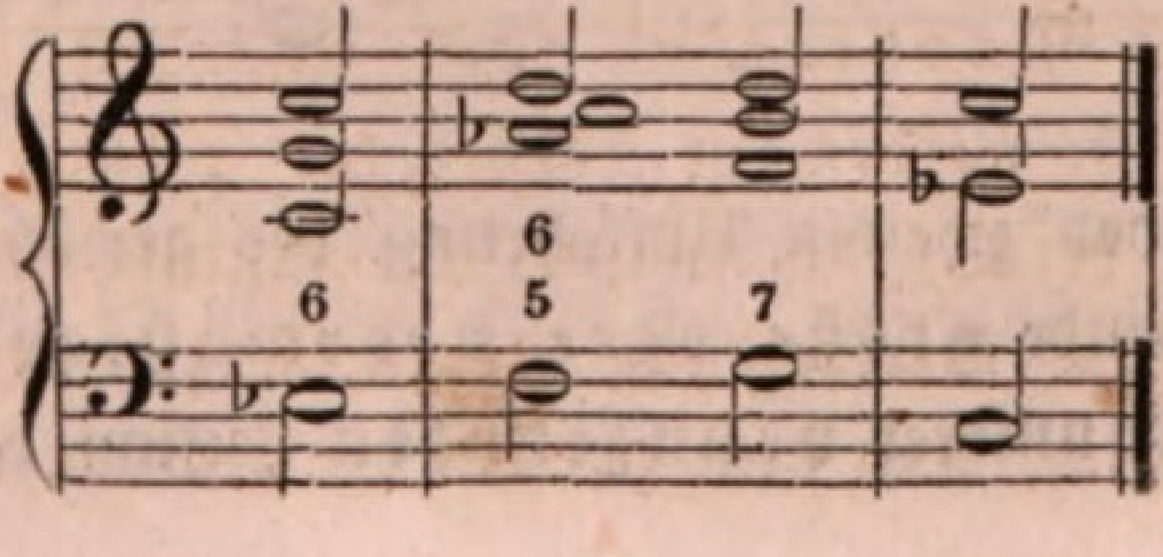
Das wiſſen Sie Alles; doch machte ich Sie auch ſchon damals, als ich Ihnen dieſes lehrte und zeigte, darauf aufmerkſam, daß bisweilen und unter Umſtänden der eine oder andere dieſer Accorde ausgelaſſen werden könne, und indem wir nun dieſes thun, entſteht eine von der Regel abweichende, alſo eine unregelmäßige oder beſſer hier noch geſagt: unvollſtändige Cadenz. Die gewöhnlichſte Art einer ſolchen unvollſtändigen Cadenz iſt die, in welcher der Sextenaccord auf der Subdominante übergangen wird, wie z. B. hier in F-Dur:



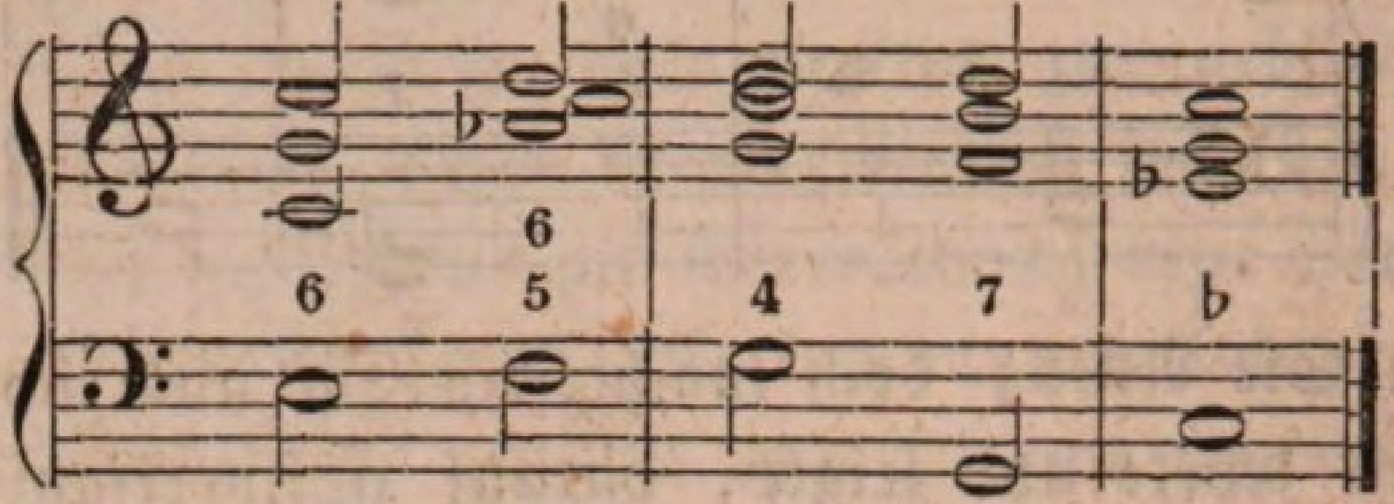
Weniger gewöhnlich iſt eine ſolche unvollſtändige Cadenz, in welcher der Quartſextenaccord auf der Dominante ausgelaſſen oder übergangen wird, wie z. B. in C-Moll:



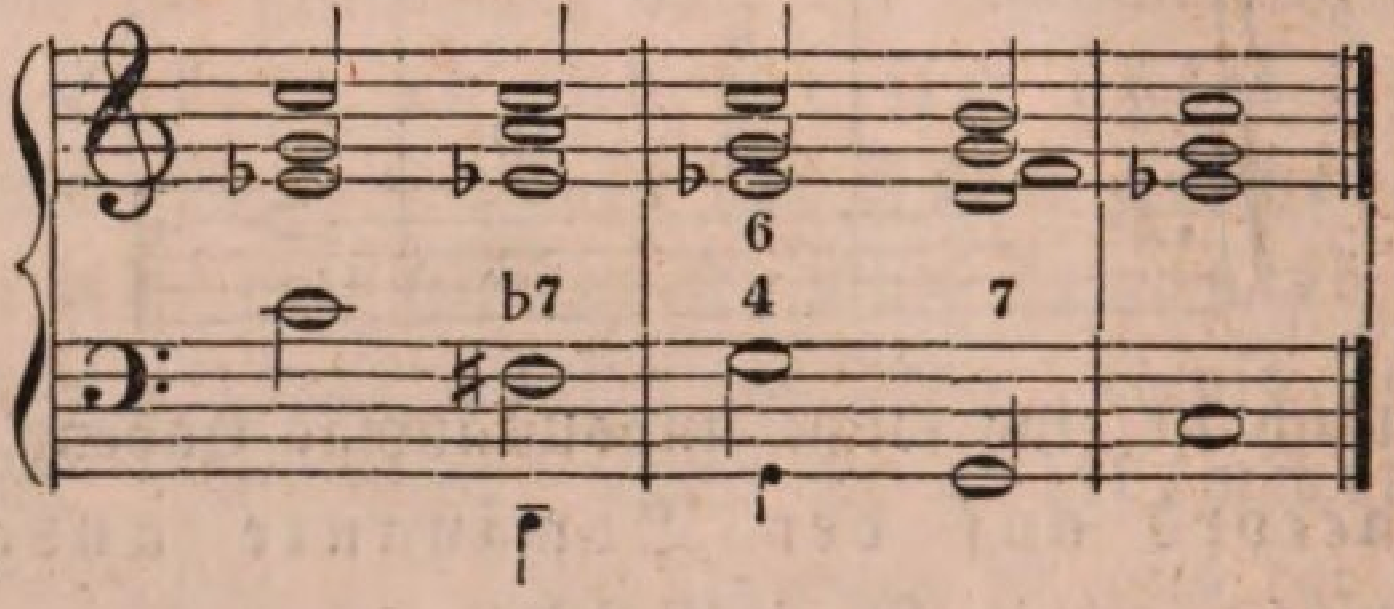
In dieſem Falle behält man in dem Sextenaccorde auf der Subdominante auch wohl ſtatt der Octave die Quinte bei:



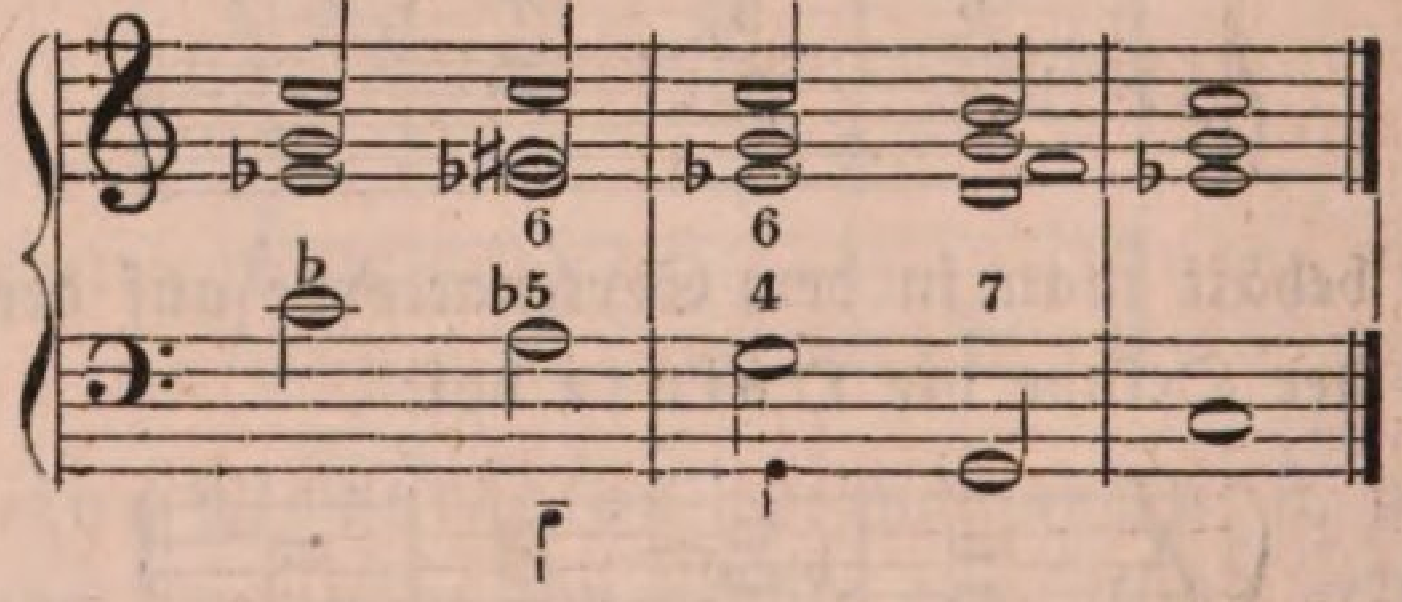
und läßt dann ferner auch wohl, um der beſſeren Fortſchreitung der einzelnen Stimmen willen, auf den Accord über der Subdominante noch den über der Dominante folgen, aber *ohne Sexte*, ſondern nur *mit der Quarte*, welche alsdann in der Quinte des Subdominantenaccords ganz richtig vorbereitet erſcheint:



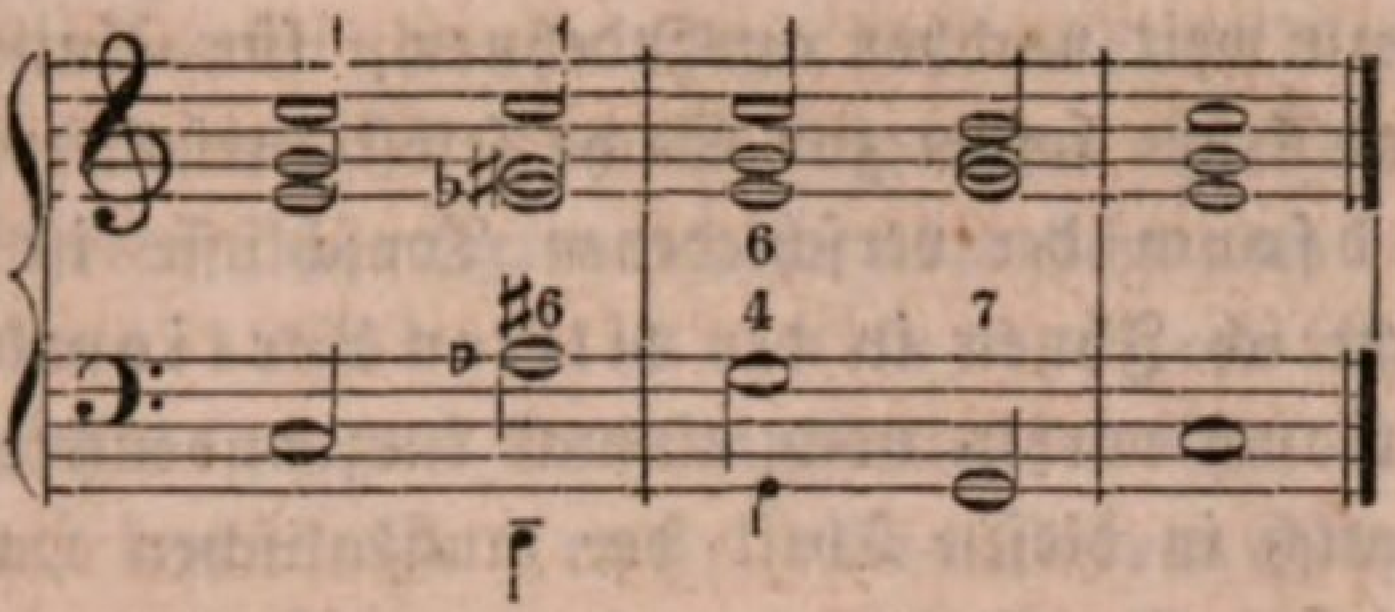
In dieſer veränderten Geſtalt kommt die Cadenz ſehr oft vor und beſonders in *Mollharmonien*. Bisweilen kann man auch und wiederum vornehmlich in dieſen, in Mollharmonien, an die Stelle des Sextenaccordes über der Subdominante *einen verminderten Septimenaccord* und zwar *von dem Nonenaccorde über der Dominante der folgenden Dominante* treten laſſen, in welchem Falle dann gleichſam *eine Modulation* nach *der Harmonie dieſer eigentlichen Dominante* der Tonart, in welcher die Harmonie ſich eben befindet, geſchieht oder geſchehen iſt, z. B. in C-Moll:



Auch die *zweite* Umkehrung *jenes Nonenaccordes*, alſo der *verminderte Quintſextenaccord* läßt ſich in ſolchem Falle wohl zur Ausfüllung der Cadenz anwenden:



ja ſogar der aus der zweiten Umkehrung des gewöhnlichen Hauptſeptimenaccordes entſtehende *große oder übermäßige Sextenaccord*, mit dem wir uns in unſerer *neunzehnten* Lection vertraut machten:



Der mit kleinen Noten unter der Baßlinie angedeutete Grundbaß zeigt deutlich, wie hier eigentlich eine Art Modulation ſtatt findet, und die Harmoniekundigen unter Ihnen erblicken darin auch ſchon das Weſen derjenigen Art von Tonſchluß, welche wir *Trugſchluß* nennen, und die offenbar auf einer verzögerten Modulation beruht, von welcher ich aber erſt nachgehends ein Weiteres und Ausführliches zu reden habe. Hier bleiben wir vor der Hand noch blos bei der *erſten* Art von Abwechſelung, die in der Form der Cadenz getroffen werden kann, ſtehen, und indem ich das Wort *Abwechſelung* ausſpreche, habe ich auch ſchon den *Zweck* angedeutet, welchen eigentlich alle dieſe wie ſonſtige Arten von Umgeſtaltungen der Grundform der Cadenz haben ſollen: keinen andern als Mannigfaltigkeit in's Werk oder in die Sache zu bringen. Wir kommen im Verlaufe eines größeren Tonſtücks, in welchem natürlich nicht immer bei einer Tonart ſtehen geblieben werden kann, oft in den Fall, eine Cadenz machen zu müſſen, und geſtalten wir dieſelbe nun, abgeſehen von aller Figurirung, Zergliederung und ſonſtiger Ausſchmückung der einzelnen und einfachen Accorde und Stimmen, fortwährend auf ein und dieſelbe Weiſe, ſo iſt die unvermeidliche Folge dieſer Einerleiheit — eine gewiſſe Einförmigkeit und Eintönigkeit, die ſchlechterdings nicht geeignet ſeyn kann, das rege Leben und die ſchöne Mannigfaltigkeit, welche wir von einem Kunſtwerke verlangen, zu fördern, ſondern dieſem mehr das Ausſehen eines todten, matten Körpers, den Schein der kalten, trägen Ruhe verleiht, und daher in allen Dingen, auch in den kleinſten, möglichſt ſorgſam vermieden werden muß. Uebrigens geht daraus zugleich auch hervor, *daß in ſolch' veränderter, abgekürzter oder wie anders nun umgeformter Geſtalt die Cadenz auch nur im Verlaufe eines Tonſtückes, weniger häufig und faſt gar nicht am wirklichen völligen Schluſſe deſſelben vorkommen darf*, wo in Wahrheit das Bild der Ruhe an ſich zu tragen, die vollkommenſte Befriedigung und Beruhigung Aufgabe aller harmoniſchen Tonverbindungen iſt: hier muß die Cadenz oder der Tonſchluß in ſeiner erſten und eigentlichſten Geſtalt und Form erſcheinen. Dies will ich hier, um meinen

Vortrag nicht zu weit nachher auszudehnen, für ein und allemal bemerkt haben, und kehre ſofort zur Sache ſelbſt zurück.

Die Grundform der verſchiedenen Tonſchlüſſe iſt und bleibt alſo immer die, welche ich Ihnen in der eilften Lection lehrte und zeigte, und wie ich hier auch vorhin noch einmal kurz andeutete; um Mannigfaltigkeit aber auch in dieſen Theil der muſikaliſchen Harmonie zu bringen, können dieſelben außerdem, und hauptſächlich zwar im Verlaufe eines Tonſtücks und bei blos vorübergehenden Modulationen, in mehreren verſchiedenen anderen, mehr oder weniger von jener Grundform abweichenden Geſtalten erſcheinen, unter welchen den erſten Rang einnimmt:

1) die unvollſtändige Cadenz, deren hauptſächlichſte Eigenthümlichkeit, wie gezeigt, darin beſteht, daß ein von den vier die Cadenz bildenden Accorden aus derſelben weggelaſſen wird, nämlich
   a) der Sextenaccord über der Subdominante, oder
   b) der Quartſextenaccord über der Dominante.

Iſt Letzteres der Fall, bleibt in der unvollſtändigen Cadenz der Quartſextenaccord über der Dominante weg, ſo kann
   aa) der Sextenaccord über der Subdominante in derſelben auch ſtatt der Octav oder irgend eines verdoppelten Intervalls die Quinte erhalten, der Accord ſomit ein Quintſextenaccord ſeyn, und alsdann
   bb) dieſem Quintſextenaccorde über der Subdominante zur beſſeren, d. h. melodiſcheren Fortſchreitung der einzelnen Stimmen noch der Accord über der Dominante mit blos der Quarte ſtatt der Terz folgen, woraus dann ein ſogenannter Quartquintenaccord entſteht.

Alle dieſe Arten von unvollſtändigen Cadenzen habe ich Ihnen in dem Bisherigen ſchon hinlänglich erklärt, und durch Beiſpiele bewieſen.

Den zweiten Rang unter den von der erſten Grundform derſelben mehr oder weniger abweichenden verſchiedenen Geſtalten der Cadenz nehmen ein:

2) die unregelmäßigen Cadenzen, welche wiederum in zwei Unterabtheilungen zerfallen:
   a) in ſolche, in denen die Abweichung von der Grundform gewiſſermaßen auf einer zurückgehaltenen oder verzögerten Modulation beruht, indem an die Stelle des Sextenaccordes über der Subdominante tritt entweder:

aa) der verminderte Septimenaccord von dem Dominantnonenaccorde der folgenden eigentlichen Dominante mit dem Quartſextenaccorde über ſich, oder

bb) der verminderte Quintſextenaccord, alſo die zweite Umkehrung jenes Dominantnonenaccordes, oder endlich

cc) der ſogenannte große oder übermäßige Sextenaccord, welcher zu dieſer eigentlichen Dominante der Haupttonart führt.

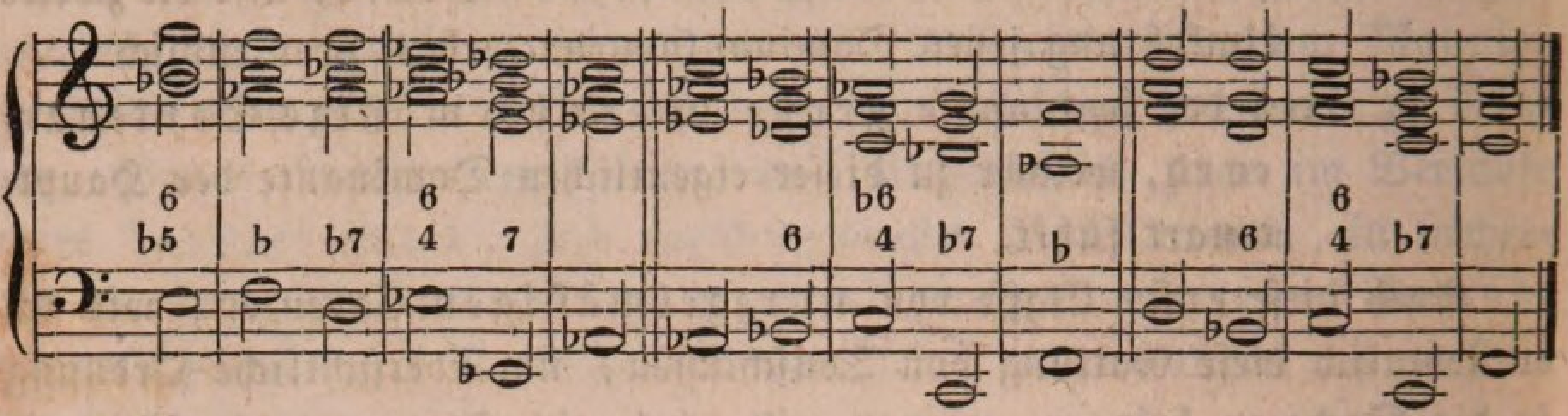
Auch dieſe erſte Claſſe von unregelmäßigen Cadenzen, wie ich vornehmlich dieſe Gattung von Tonſchlüſſen, um überſichtliche Ordnung in die Sache zu bringen, nennen will, habe ich Ihnen vorhin ſchon erklärt und in Beiſpielen auch praktiſch dargethan; und es bleibt uns daher nur die zweite Claſſe derſelben noch zu betrachten übrig, und ſolche umfaßt

b) diejenigen Cadenzen, welche in einer Tonart gemacht werden, die ganz verſchieden iſt von derjenigen, in welcher die Harmonie ſich eben befindet.

Es leuchtet ein, daß wir mit ſolchen Cadenzen unmittelbar aus einer Tonart in eine andere übertreten, ohne das eigentliche überführende Mittel der Modulation, und da ein ſolcher Uebertritt, wie wir aus unſeren erſten vier, fünf Betrachtungen und Unterſuchungen her ſchon wiſſen, nur geſchehen darf nach Maaßgabe der harmoniſchen Verwandtſchaft der Accorde, von welcher ich namentlich zu Anfange der vierten Lection weitläuftig ſprach, ſo läßt, dies Alles zuſammengefaßt, ſich auch leicht abnehmen, welche die fremden Tonarten ſind, in denen, abweichend von der bisherigen Hauptregel, welche die Cadenz erſt dann zuläßt, wenn die Tonart, in welcher ſie geſchieht, ſchon von der Harmonie erreicht worden iſt, alſo nach geſchehener Modulation, — alſo welche die fremden Tonarten ſind, in denen auf ſolch' unregelmäßige Weiſe eine Cadenz ſtatt finden und geſchehen darf: natürlich nur die harmoniſch verwandten, und da ſich für dieſe ein ganz beſtimmtes Syſtem aufſtellen läßt, ſo iſt endlich auch Nichts leichter, als jene Claſſe von ſogenannten unregelmäßigen Cadenzen an eine gewiſſe und unſtörbare Ordnung zu binden. Harmoniſch verwandt ſind zunächſt alle parallelen Dur- und Molltonarten: daher können denn ſolche unregelmäßige Cadenzen auch nur geſchehen:

aa) in ſogenannten parallelen Tonarten, d. h. ſolchen, welche einerlei Vorzeichnung haben, was immer der Fall iſt zwiſchen einer Moll- und einer Durtonart.

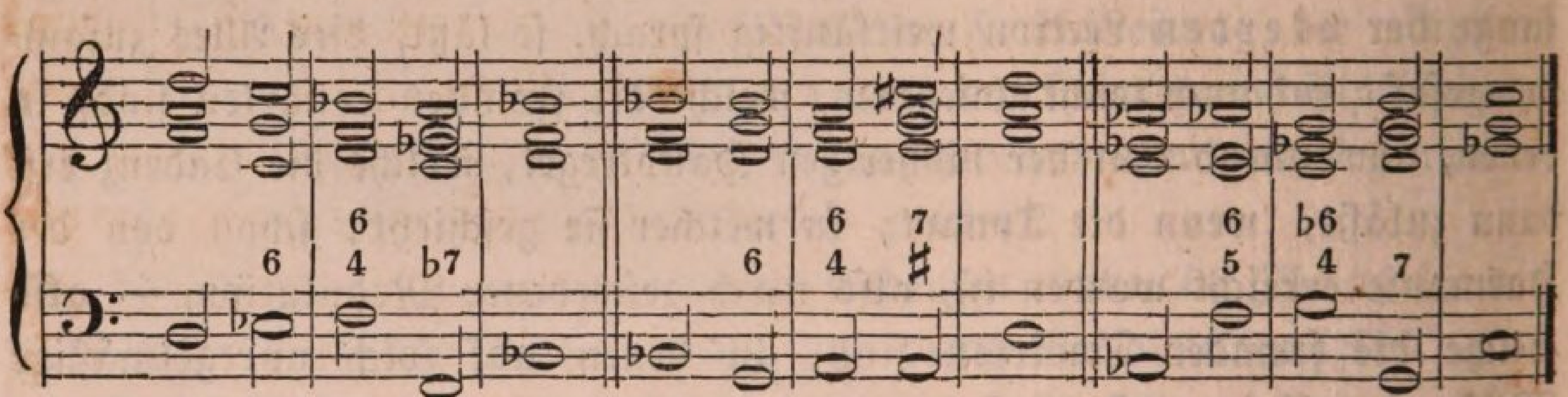
Wir können demnach z. B., wenn wir in F-Moll ſind, eine Cadenz machen in As-Dur, und umgekehrt, oder wenn wir in D-Moll ſind, eine Cadenz in F-Dur, und umgekehrt, u. ſ. w.



Ferner ſind überhaupt harmoniſch verwandt mit einander alle Accorde, deren Grundbaß eine kleine oder große Terz von einander abſteht, und ſo dürfen wir

bb) auch eine ſolche unregelmäßige Cadenz machen überhaupt in derjenigen Tonart, *deren Grundton eine kleine oder große Terz entfernt* liegt *von dem Grundtone derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie ſich eben befindet.*

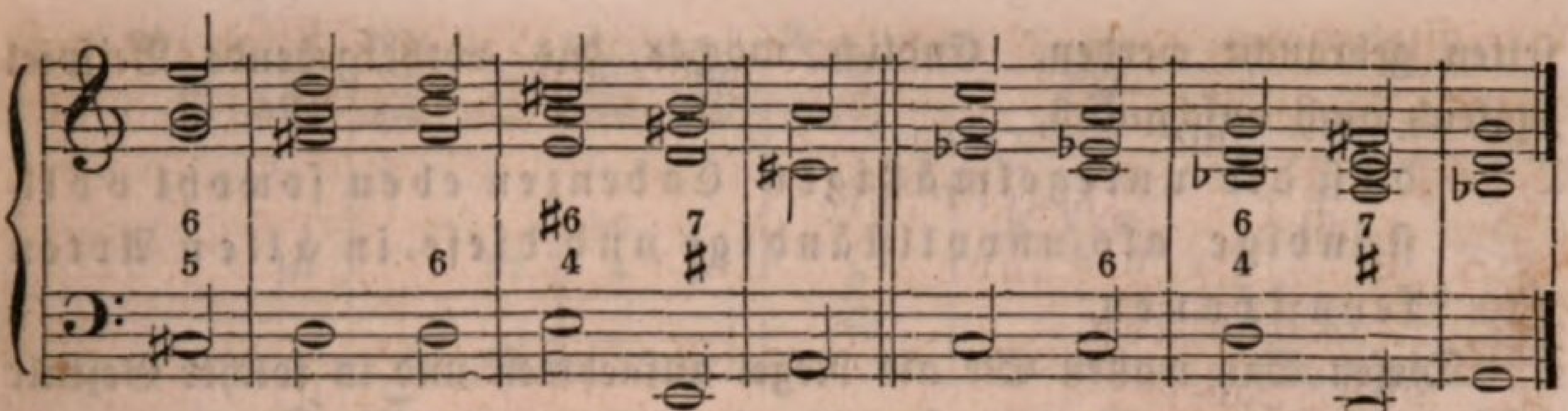
Sind wir demnach z. B. in D-Moll, ſo dürfen wir nicht allein in der parallelen Durtonart F-Dnr, ſondern auch B-Dur eine Cadenz machen, und umgekehrt, oder ſind wir z. B. in As-Dur, ſo können wir die Cadenz auch machen in C-Moll, u. ſ. w.



Endlich beſteht allemal eine harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen den Accorden der Dominante und denen der Tonica, und ſo können wir denn

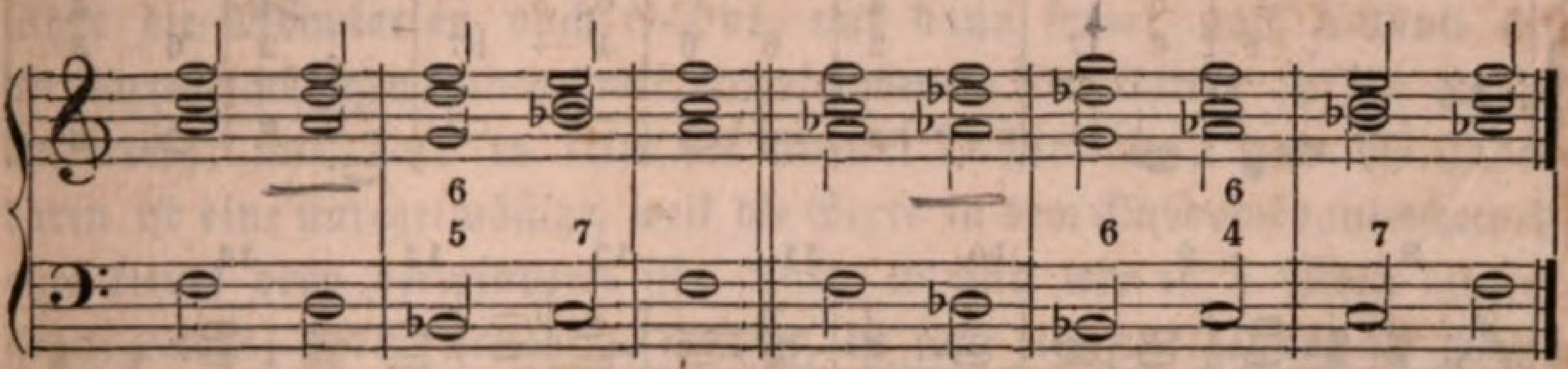
cc) eine ſolche unregelmäßige Cadenz machen in *derjenigen Tonart, deren Grundton ſich zu dem derjenigen Tonart, in welcher wir ſind, verhält wie Dominante zu Tonica oder umgekehrt.*

Befindet ſich ſonach die Harmonie z. B. in D-Dur, ſo können wir eine Cadenz machen in A-Dur, oder befindet ſich die Harmonie in C-Moll, ſo können wir auch eine Cadenz in G-Moll machen, u. ſ. w.

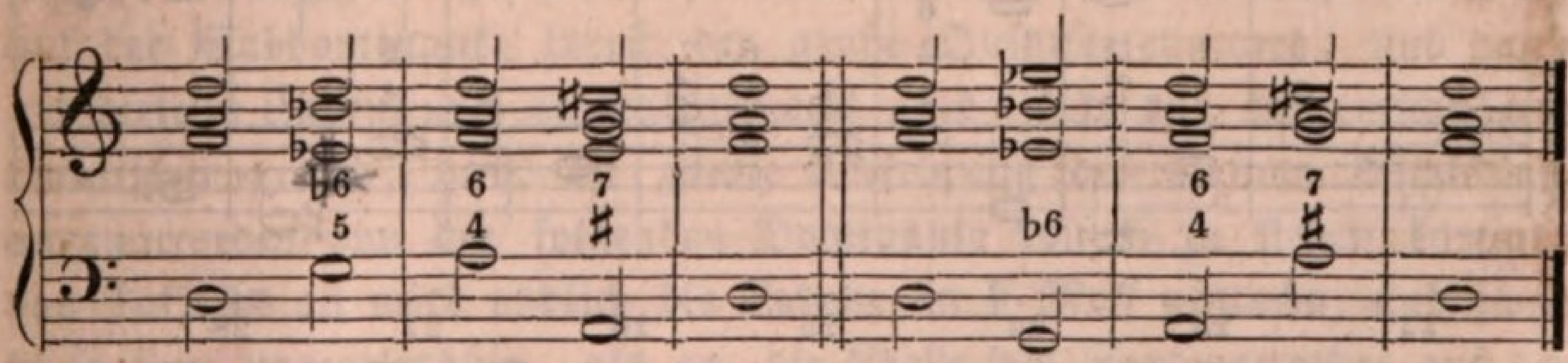


Eine dritte Claſſe von unregelmäßigen Cadenzen begreift

c) diejenigen Cadenzen, in welchen vor dem Accorde auf der Subdominante noch derjenige harmoniſch verwandte Dreiklang eingeſchoben iſt, deſſen Grundton eine kleine oder große Terz unter der Tonica liegt, in deren Tonart die Cadenz geſchieht, welche mit einem Worte alſo, vollſtändig, eigentlich aus fünf ſtatt wie bisher aus vier Accorden beſtehen, als:



Aus dieſem Beiſpiele iſt zugleich auch erſichtlich, daß, wenn die Cadenz in einer Durtonart geſchieht, jener eingeſchobene Accord der Molldreiklang auf der kleinen Unterterz, wenn ſie aber in einer Molltonart geſchieht, der Durdreiklang auf der großen Unterterz iſt. In dieſem Falle, wo die Cadenz in einer Molltonart gemacht wird, kann die Sexte in dem Accorde über der Subdominante auch wohl eine kleine Sexte ſeyn:

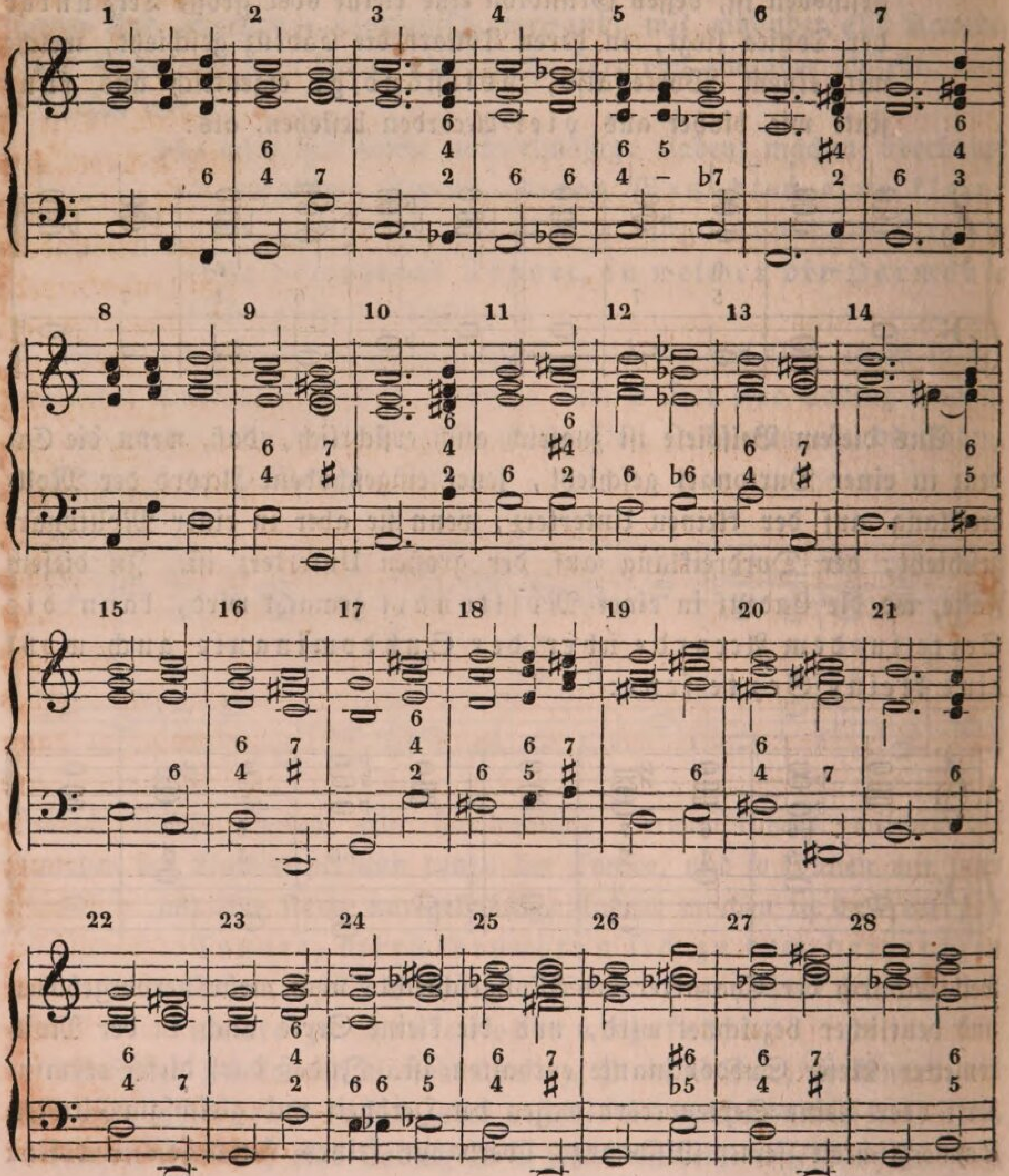


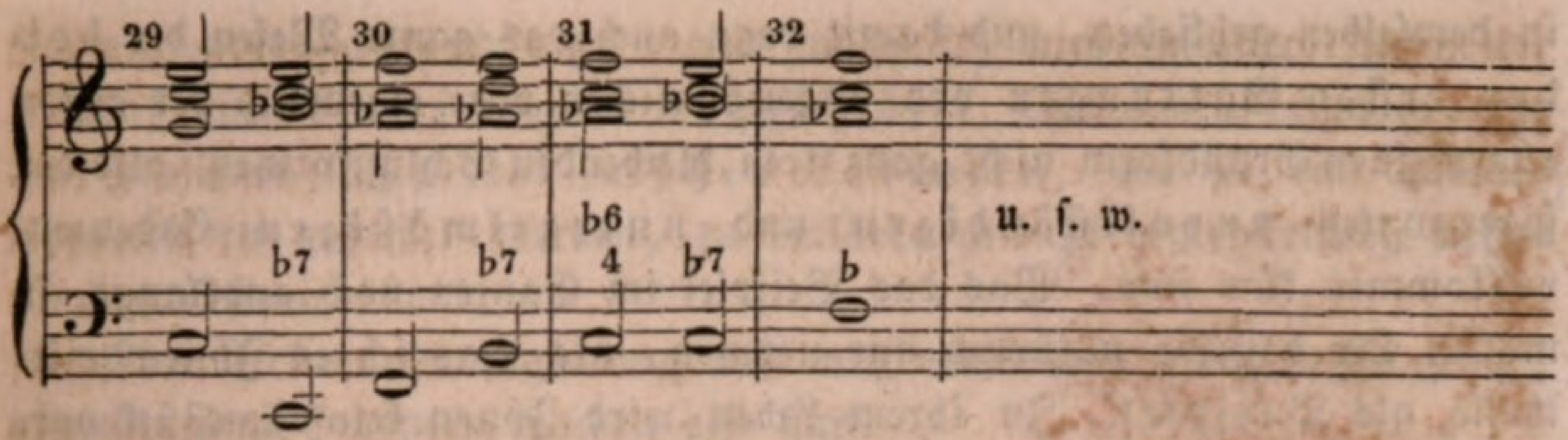
weil dadurch der Charakter des Mollgeſchlechts noch mehr hervorgehoben und deutlicher bezeichnet wird, und die kleine Sexte auch in der Molltonleiter dieſer Subdominante enthalten iſt. Indeß darf dieſer verminderte oder kleine Sextenaccord wegen der Herbheit und gleichſam bitteren Schmerzlichkeit ſeiner Diſſonanz, überhaupt ſeines Ausdrucks nur ſehr

ſelten gebraucht werden. Endlich machte das vorhergehende Beiſpiel zugleich auch anſchaulich,

> daß die unregelmäßigen Cadenzen eben ſowohl vollſtändige als unvollſtändige und dieſe in allen Arten ſeyn können.

Dieſen Satz wollen Sie als Regel aufnehmen und in ſolcher Geſtalt feſthalten, indem ich jetzt ſogleich eine Reihe von Modulationen als Beiſpiele anführe, in welcher alle Arten von bisher betrachteten Schlußweiſen oder Cadenzen vorkommen, und die ſomit eine der beſten Repetitionen des darüber Geſagten liefert:





Die Ziffern über den Takten bezeichnen, der wievielſte ein jeder Takt in dem Beiſpiele iſt, um für die folgende Erklärung die Ueberſicht zu erleichtern. Die erſten drei Takte enthalten eine unregelmäßige, aber ſonſt vollſtändige Cadenz in C-Dur mit eingeſchobenem parallelem Molldreiklange; dann geht die Modulation nach F-Dur, und die Cadenz Takt 5 iſt zwar eine vollſtändige, aber doch unregelmäßige, indem der Quartſextenaccord noch einmal zum Quartquintenaccord wird. Takt 6 führt die Modulation nach G-Dur, und dann ſofort nach A-Moll mit der unregelmäßigen Cadenz mit eingeſchobenem Dreiklange auf der großen Unterterz; mit Takt 12 tritt die Tonart D-Moll ein, und die Cadenz darin iſt eine unregelmäßige, weil die Sexte in dem Subdominantenaccorde eine kleine oder verminderte iſt; Takt 15 ſind wir in E-Moll, die folgende Cadenz aber geſchieht in G-Dur, iſt alſo eine unregelmäßige zweiter Claſſe; Takt 18 treten wir zu D-Dur über, mit einer des Quartſextenaccordes auf der Dominante ermangelnden, alſo unvollſtändigen Cadenz zweiter Claſſe; gleich darauf Takt 19 und 20 machen wir die unregelmäßige Cadenz in der parallelen Molltonart von D-Dur, in H-Moll, und eben ſo hierauf Takt 22 in G-Dur; mit Takt 24 führt die Modulation nach C-Dur, woraus jedoch ſogleich C-Moll wird, um nun auf unregelmäßige Weiſe die Cadenz in der Tonart der Dominante, in G-Moll, und zwar dergeſtalt zu machen, daß an die Stelle des Sextenaccordes auf der Subdominante zuerſt der große Quintſextenaccord, und dann als dieſelbe Cadenz noch einmal gemacht wird (Takt 26), der verminderte Quintſextenaccord, d. h. die zweite Umkehrung des kleinen Dominantnonenaccordes von der folgenden Dominante von G zu ſtehen kommt; von Takt 30 an wird endlich die Cadenz in F-Moll gemacht, und zwar in ſo fern unregelmäßig, als an die Stelle des Sextenaccordes auf der Subdominante aus Gründen einer verzögerten Modulation gleichſam der verminderte Septimenaccord, d. i. die erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes von der folgenden Dominante getreten iſt.

Mit dieſer, wenn auch nur kurz hingeworfenen Erklärung oder vielmehr Commentation des Beiſpiels wird Ihnen hoffentlich Nichts dunkel

in demſelben geblieben, und damit denn auch das ganze Weſen der beiden erſten Gattungen von ungewöhnlichen oder eigentlich der erſten allgemeinen Grundform nicht ganz treu bleibenden Schlußformen, alſo der ſogenannten unvollſtändigen und unregelmäßigen Cadenzen, vollkommen klar ſeyn. Was das Beiſpiel im Ganzen noch anbelangt, ſo müſſen Sie daſſelbe natürlich nur nehmen, als was ich es Ihnen mittheile, als Beiſpiel. In ihrem Leben wird Ihnen kein Tonſtück vorkommen, und auch Sie werden, ſo lange Gott Ihren Geſchmack und Ihren Verſtand geſund erhält, was — wie wir hoffen, wünſchen und erflehen wollen — immer, für Ihr ganzes Leben der Fall ſeyn wird, kein Tonſtück verfertigen, in welchem ſo viele Modulationen und Cadenzen in ſo kurzen Zeitfolgen, gleichſam Schlag auf Schlag auf einander folgen: die reichſte und ſonſt kunſtfertigſte Verzierung vermöchte da die wahnſinnige Unſtätigkeit und ſinnloſe Gruppirung nicht zu verbergen; aber ich wollte damit Nichts, als Ihnen praktiſch auch zeigen, was ich Ihnen theoretiſch bereits gelehrt hatte, und dazu war jede Notenreihe gut, wenn nur das Nöthige, das heißt für den Zweck Paſſende, darin vorkam, und je kürzer, deſto beſſer.

Wie aber nach allem Bisherigen die Cadenz ſich geſtalten mag, als eine unvollſtändige oder eine unregelmäßige, und in welcher Art nun auch die eine oder die andere, immer doch bleibt ſie der Tonart treu, aus deren Leiter ihre Accorde genommen ſind: mit ihrem erſten Accorde ſchon hören und wiſſen wir, in welcher Tonart der Schluß geſchieht; das Abweichende in dieſen beiden Arten der Tonſchlüſſe von der erſten und allgemeinen Grundform der Cadenz iſt in der That blos formeller Natur, indem es nicht die Tonart ſelbſt, ſondern nur die Geſtaltung der Accorde, die den Schluß in derſelben bilden, trifft, indem das einemal hier etwas mehr, das anderemal etwas weniger gegeben, gethan oder weggenommen wird. Machen wir z. B. die Cadenz in G-Dur, vollſtändig oder unvollſtändig, regelmäßig oder unregelmäßig und dieſes in welcher Art wir wollen: augenblicklich, ſobald nur der erſte Accord davon ertönt, nehmen wir wahr, oder unſere Ohren müßten eine ſehr ſchlechte muſikaliſche Erziehung erhalten und wenig Muſik gehört haben, in welcher Tonart der Schluß geſchieht. Und es entſteht daher jetzt die Frage, ob nicht auch Abweichungen in der Bildung der Cadenz möglich und anwendbar ſind oder doch ſeyn können, welche nicht ſowohl die eigentliche Form des Schluſſes blos, die Accordenreihe und deren Geſtalt an und für ſich, ſondern vielmehr die Tonart ſelbſt, die Farbe, die Seele und den Charakter der Cadenz, ihren materiellen Inhalt, treffen? —

Ich antworte: allerdings, und indem ich mich anſchicke, Ihnen die Beſchaffenheit der ſogenannten Trugſchlüſſe, Cadenze d'inganno, wie der Italiener ſagt, oder falſchen Cadenzen, wie ſie von anderen Theoretikern geheißen werden, zu erklären und zu demonſtriren, liefere ich den Beweis davon.

Eine fernere Hauptgattung von ungewöhnlichen oder, beſſer geſagt, abweichenden Cadenzen machen alſo aus:

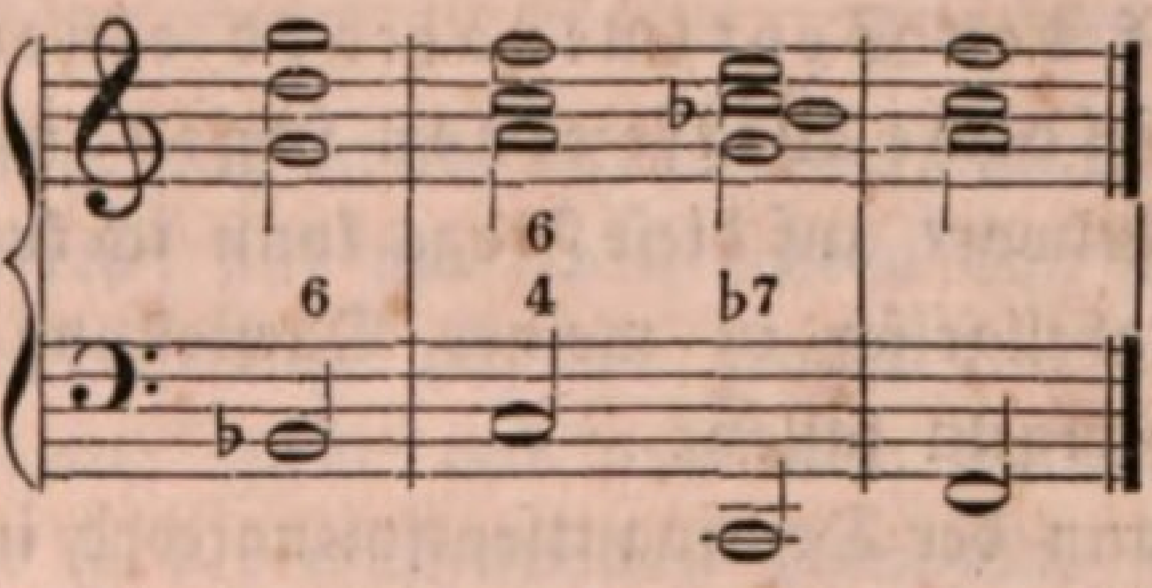
3) die ſogenannten Trugſchlüſſe oder falſche Cadenzen, die nun, wie alle früheren Gattungen von unregelmäßigen Tonſchlüſſen, je nach dem Grade ihrer falſchen Führung, wie dieſe ſich ſchon im Worte ausſpricht, auch wieder ganz verſchiedener Art ſeyn können.

Wir verſtehen im Allgemeinen nämlich unter Trugſchluß oder falſcher Cadenz, jede ſolche Cadenz, in welcher

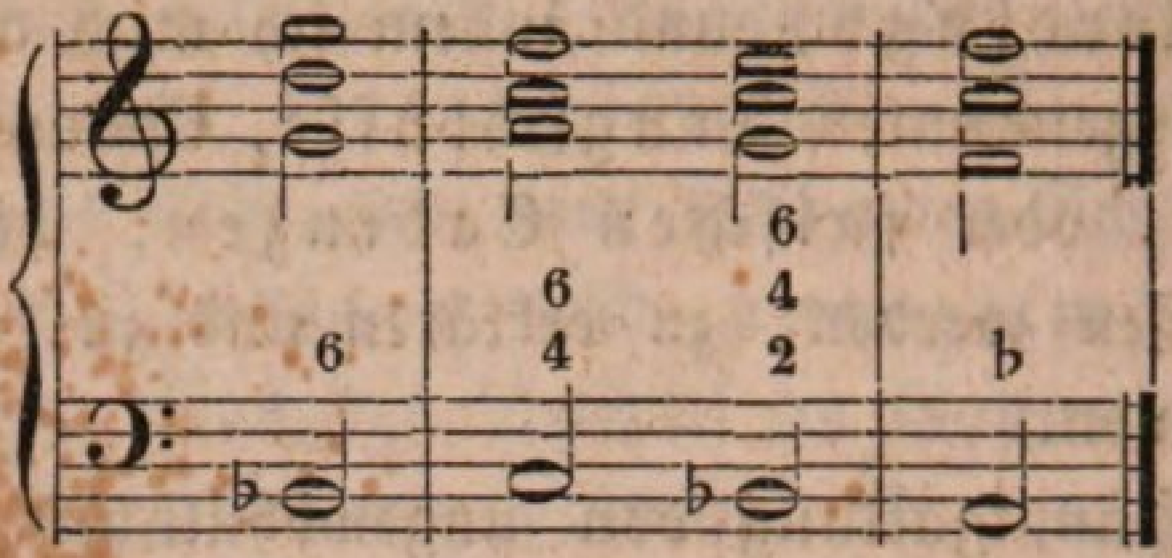
a) die Accordenfolge eine ganz andere iſt, als ſie nach der allgemeinen Regel ſeyn ſollte und als unſer Ohr, durch dieſe gewöhnt und beſtimmt, auch erwartet; und in welcher

b) auch am Schluſſe der Dreiklang einer ganz andern Tonart eintritt, als aus deren Leiter die Accorde oder Töne der Cadenz genommen ſind.

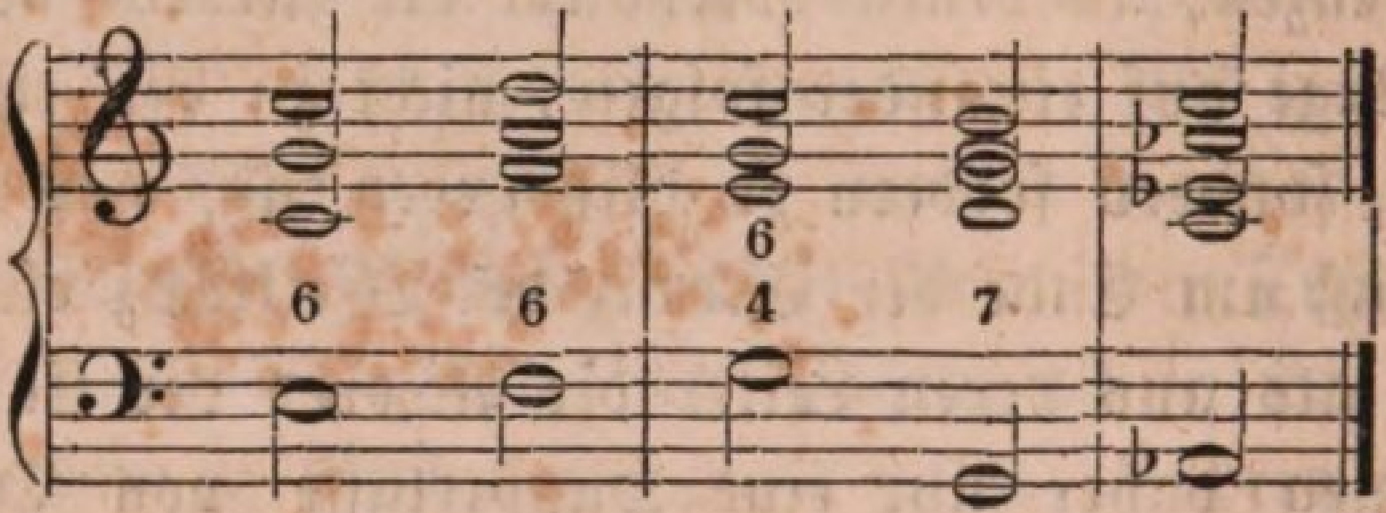
Beim erſten Punkte zunächſt ſtehen bleibend, wollen einige Tonlehrer zwar ſolche Cadenzen, in denen überhaupt die Accorde nicht in gehöriger Ordnung und Lage auf einander folgen, nicht zu den eigentlichen Trugſchlüſſen rechnen, ſondern fordern zu dieſen eben das, was der zweite Punkt oben bemerkt, daß am Ende der Cadenz der Dreiklang einer ganz andern Tonart erfolgt, als aus deren Leiter die Accorde der Cadenz genommen ſind, und nehmen daher nur eine Hauptklaſſe von Trugſchlüſſen an; allein ich frage, ob unſer Ohr nicht offenbar betrogen wird in ſeiner Erwartung, wenn wir z. B. die Cadenz in F-Dur machen, und anſtatt folgendermaßen:



wie es das Geſetz will, und unſer Ohr, zumal nach den beiden erſten Accorden, es auch erwartet, die Accorde in dieſer Lage auf einander folgen laſſen:



Fühlt unſer Ohr und finden überhaupt wir uns da in unſerem Gefühle nicht betrogen, wenn ſtatt des erwarteten reinen Dominantſeptimenaccordes auf einmal und ſo gegen alle Gewohnheit der Secundquartſextenaccord erſcheint? — Fühlen oder finden wir uns wirklich aber betrogen in irgend einer Art, ſo iſt die Cadenz doch auch wohl eine betrügliche Cadenz, ein Trugſchluß? — Freilich weit empfindlicher noch und aufregender, denn unſerem Gefühle wird damit gewiſſermaßen ein ganz unerwarteter Stoß verſetzt, iſt ein ſolcher Trugſchluß, wie ich ihn oben unter b beſchrieb, wo, nachdem die ganze Cadenz ihren gewöhnlichen Lauf genommen, ihre vollkommenen richtige Geſtalt erhalten hat, auf den Septimenaccord am Schluſſe auf einmal ein ganz anderer Dreiklang folgt, als von welchem der Grundbaß des Septimenaccordes die Dominante iſt, oder aus deſſen Leiter die Töne und Accorde der Cadenz genommen worden ſind. So iſt z. B. folgende Art zu ſchließen:



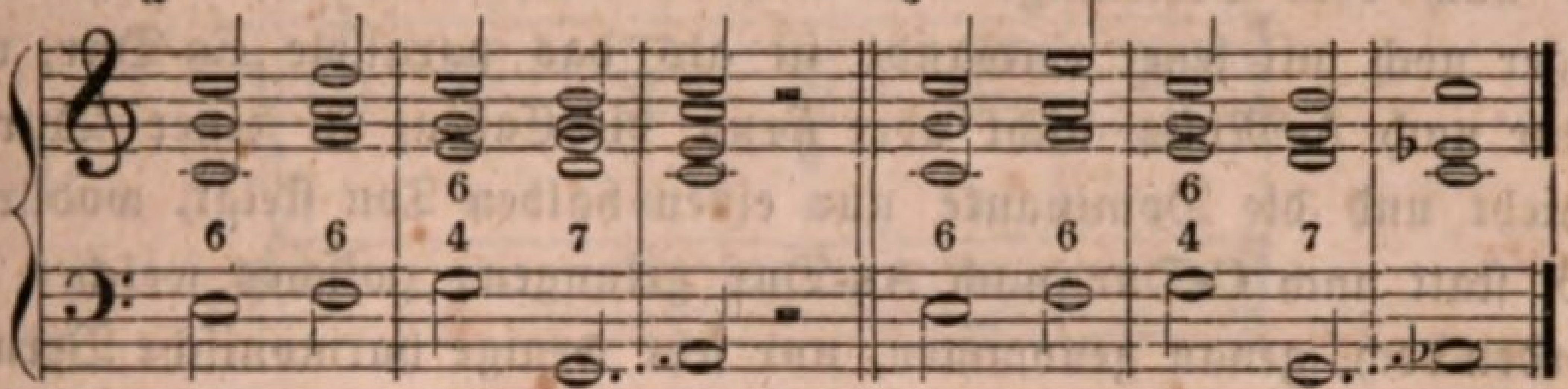
weit unerwarteter und daher trüglicher noch als die vorhergehende. Nun frägt es ſich jedoch: welche ſind die Tonarten, deren Dreiklänge anſtatt der erwarteten und eigentlich geſetzlichen am Schluſſe auf den Septimenaccord einer Cadenz folgen dürfen, und auf ſolche Weiſe einen ſogenannten Trugſchluß bilden? — Die Antwort auf dieſe Frage kann ich kurz, und da ich diesmal vollkommen tabellariſch in meiner Darſtellung zu Werke gehe, in folgende zwei Hauptregeln faſſen:

aa) kann der Dominantſeptimenaccord in einer falſchen Cadenz, anſtatt zu dem eigentlichen Tonicadreiklange fortzuſchreiten, zu demjenigen Dreiklange übergehen, deſſen Grundton einen ganzen Ton über jener Dominante liegt und dann

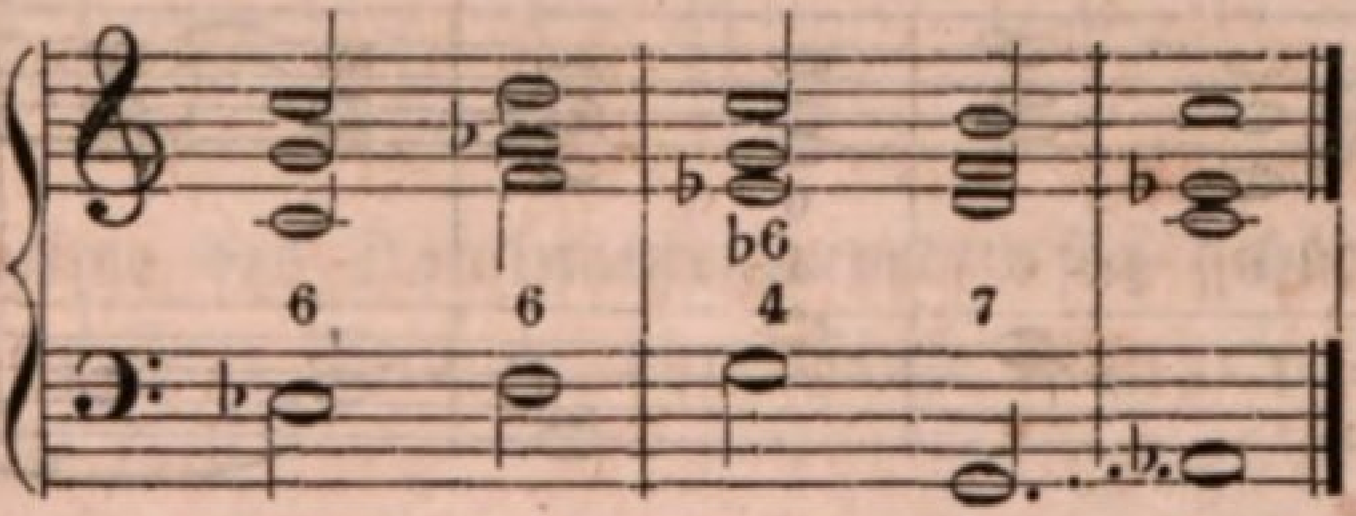
bb) auch zu demjenigen Dreiklange, deſſen Grundton nur einen halben Ton über der Dominante enthalten iſt.

Hierbei iſt jedoch zu bemerken, daß Beides, das Aufſteigen der Dominante im Trugſchluſſe um einen ganzen oder halben Ton, mit gleichem Rechte nur geſchehen kann, wenn die Cadenz ſelbſt in einer Durtonart gemacht wird; nicht aber wenn ſie in einer Molltonart gemacht wird, wo die Dominante, um einen Trugſchluß zu machen, blos um einen halben Ton aufſteigen darf. Geſetzt wir hätten in C-Dur eine Cadenz zu machen und wollten einen Trugſchluß bilden, ſo können wir ſpielen wie bei a und wie bei b des folgenden Notenbeiſpiels, Beides iſt recht:

a b

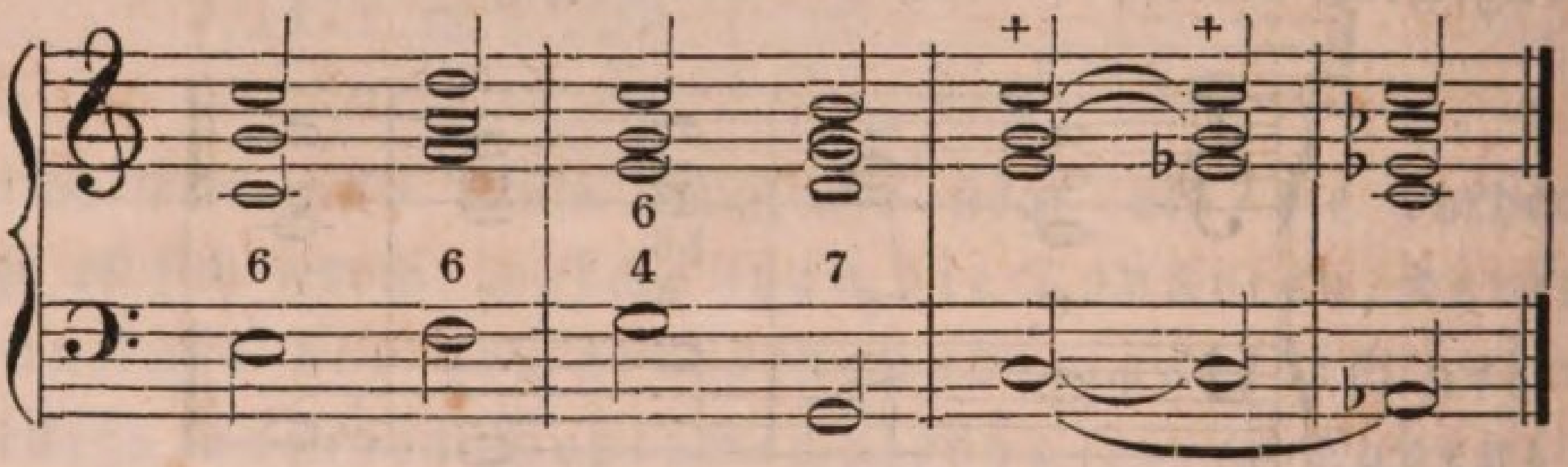


Laſſen wir alſo die Dominante einen ganzen Ton ſteigen, ſo gelangen wir in einer Durtonart durch den Trugſchluß allemal zur parallelen Molltonart von dem eigentlichen Tonicadreiklange, welcher in dieſem Beiſpiele C-Dur geweſen wäre; laſſen wir ſie aber nur einen halben Ton ſteigen, ſo gelangen wir zu dem Durdreiklange auf der großen Unterterz der Tonica. Hätten wir in C-Moll eine Cadenz zu machen, und wollten einen Trugſchluß bilden, ſo können wir dagegen nur ſpielen:



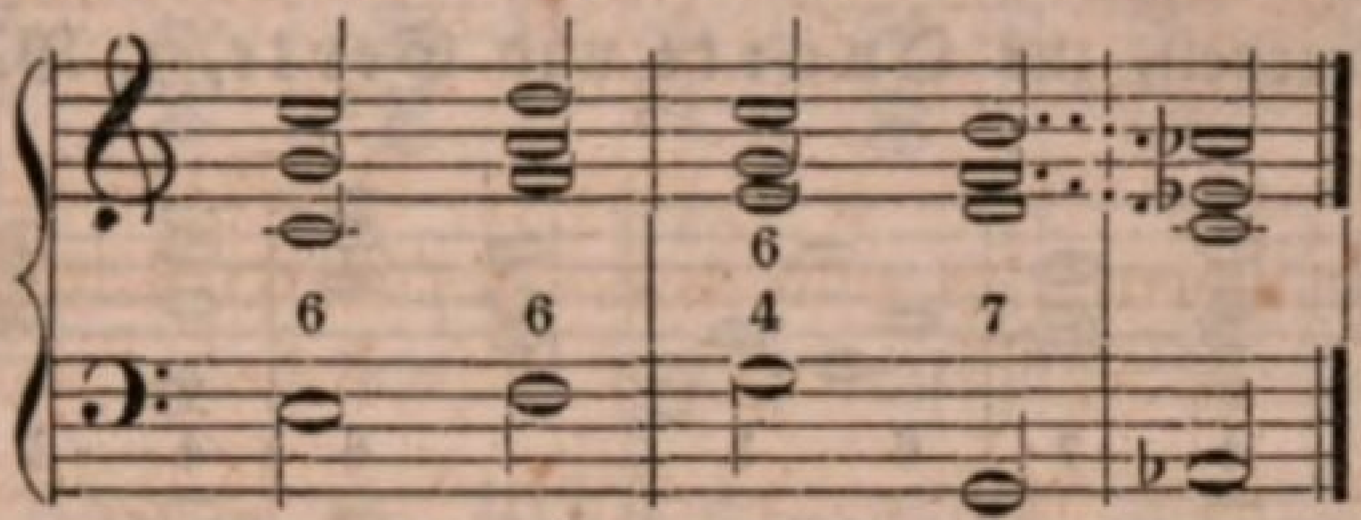
Dieſe Erſcheinung, daß in der Moll-Cadenz die Dominante, um einen Trugſchluß zu bewirken, nur um einen halben Ton ſteigen darf, und wir dadurch zu dem Durdreiklange auf der großen Unterterz von der eigentlichen Tonica gelangen, giebt uns nun auch die Gründe an die Hand, warum überhaupt in der muſikaliſchen Harmonie eine ſolche Art zu ſchließen wohl geſtattet werden darf: die Tonart oder derjenige Accord, zu welchem wir dadurch gelangen, ſteht allemal in der innigſten Verwandtſchaft mit dem eigentlichen Tonicadreiklange, iſt derjenige, zu welchem wir jederzeit von dieſem unmit-

telbar fortſchreiten dürfen, wegen jener nahen Verwandtſchaft, und der eigentliche Tonicadreiklang erſcheint alſo in der Trugcadenz blos übergangen, wodurch dann hinſichtlich des Ausdrucks jene Ueberraſchung im Ohre und Gefühle bewirkt wird, die, am rechten Orte und zu rechter Zeit angewandt, dem Trugſchluſſe einen ſo namenloſen Reiz zu verleihen vermag. Hier werden Sie mir zwar entgegenhalten, daß eine ſolche innige Verwandtſchaft zwiſchen dem eigentlichen Tonicadreiklange und der durch den Trugſchluß erreichten Tonart wohl ſtatt findet, wenn die Cadenz in in einer Molltonart geſchieht, und wenn in einer Durtonart die Dominante einen ganzen Ton ſteigt und zur parallelen Molltonart führt, denn in dieſen Fällen gelangen wir, C als Beiſpiel beibehalten, in C-Moll ſtatt nach dem Dreiklange von C-Moll nach As.Dur, welche Tonart inniger noch mit jener verwandt iſt als das parallele Es-Dur, und in C-Dur nach A-Moll; nicht aber wenn die Cadenz in einer Durtonart geſchieht und die Dominante nur einen halben Ton ſteigt, wodurch wir z. B. ſtatt nach C-Dur nach As-Dur gelangen, zwiſchen welchen beiden Accorden doch, genau genommen, nur ſehr wenige harmoniſche Verwandtſchaft ſtatt findet; allein wie, wenn wir in dieſem Falle neben dem im Trugſchluſſe übergangenen eigentlichen Tonicadreiklange, welcher ein Duraccord iſt, auch noch die zuläßige Verwandlung deſſelben in einen Mollaccord ſuppliren, ſo daß in der Trugcadenz gleichſam *zwei* Accorde auf einmal übergangen oder ausgelaſſen erſcheinen? — iſt dann nicht, wenigſtens der Idee nach, das vollkommene harmoniſche Verwandtſchafts-Verhältniß hergeſtellt? — dürften wir z. B. nicht ſpielen:

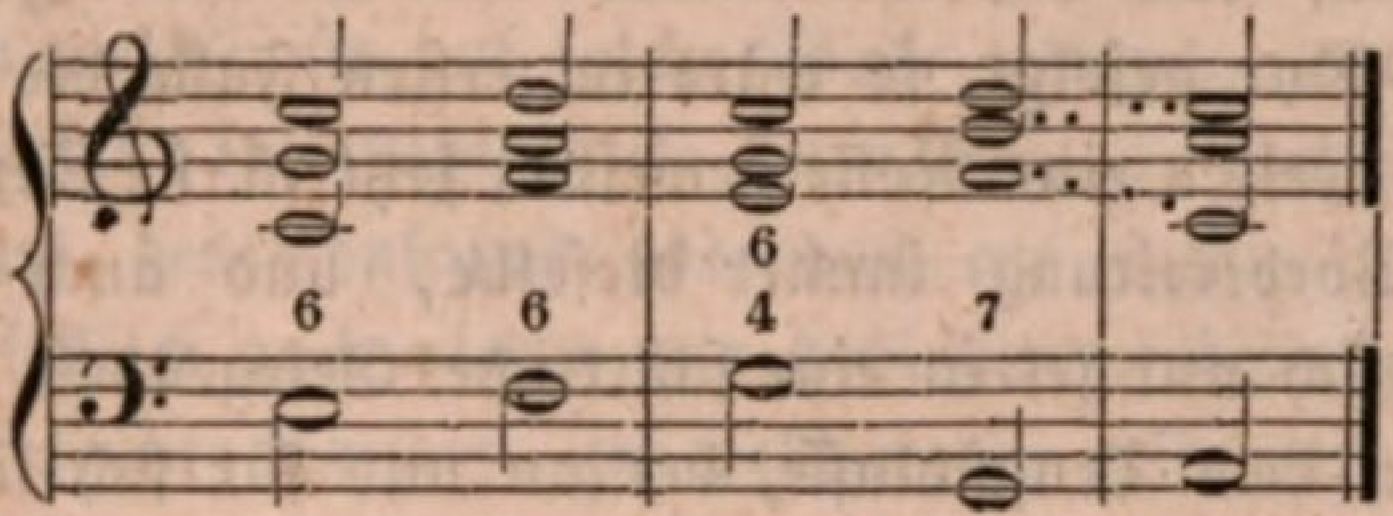


Wohl! und nun laſſen Sie die beiden mit einem + bezeichneten Accorde weg, und Sie haben die Trugcadenz in der Durtonart, bei welcher die Dominante einen halben Ton aufſteigt. Darin eben liegt ja auch der Grund des weit größeren Effects, der weit heftigern Ueberraſchung, den dieſe Art von Trugſchluß gegenüber von den übrigen beiden bewirkt, daß bei derſelben nicht blos einer, ſondern *zwei* Accorde als übergangen gedacht werden müſſen. Merkwürdig jedoch iſt bei allen dieſen Arten von Trugſchlüſſen oder falſchen Cadenzen, daß die *weſentlichſten Intervalle des Dominantenaccordes*, obſchon ein ganz anderer als

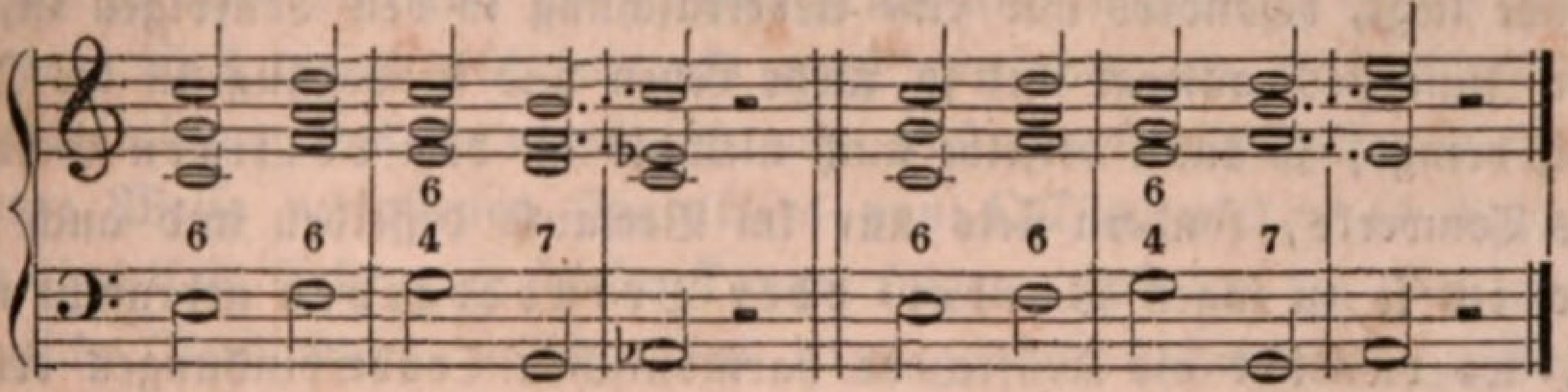
deſſen eigentlicher Tonicadreiklang folgt, gleichwohl und unter allen Umſtänden ihr angeſtammtes Recht der Fortſchreitung behaupten: die Terz will eine Stufe ſteigen, und die Septime eine Stufe fallen. Wir dürfen nicht etwa den Schluß ſo geſtalten:



wo blos die Septime des Dominantenaccordes, nicht aber die Terz ihr Recht der Fortſchreitung erhält, oder nicht etwa dergeſtalt ſpielen:



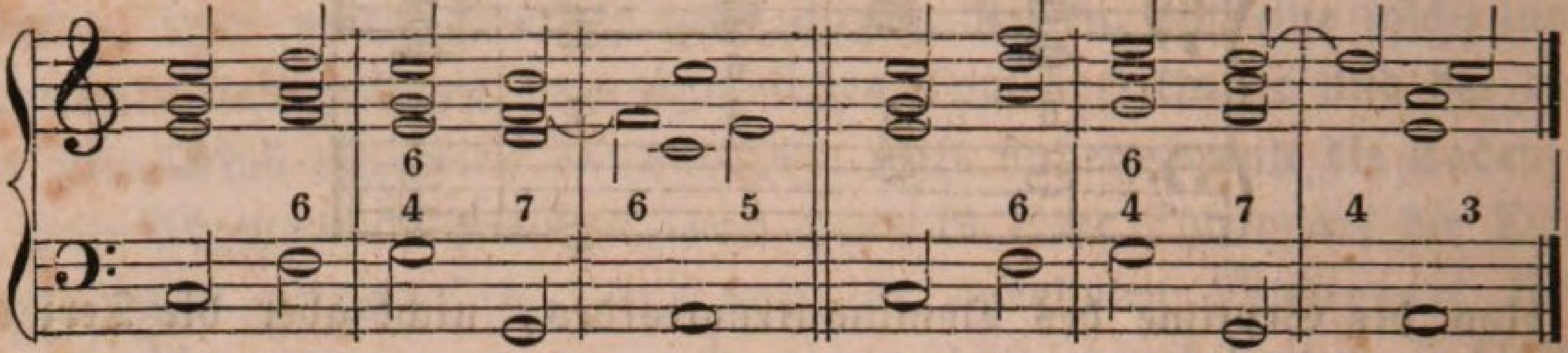
wo die Auflöſung der Terz in einer ganz anderen Stimme, und die der Septime gar nicht vorhanden iſt, ſondern müſſen, um die angeführten beiden Cadenzen beiſpielsweiſe beizubehalten, folgendermaßen die Accorde darin ordnen:



wo Terz und Septime des Dominantenaccordes ſich gehörigermaßen auflöſen, d. h. jene in ihrer Stimme eine Stufe ſteigt, und dieſe in ihrer Stimme eine Stufe fällt.

Eben ſo behalten auch alle übrigen harmoniſchen Verbindungen, und namentlich die Verzierungen der einzelnen Stimmen bei dieſen Trugſchlüſſen ihre urſprüngliche Geltung. Wollen wir z. B. Diſſonanzen oder diſſonirende Vor- und Aufhalte bei denſelben einführen, ſo richten dieſelben ſich nicht nach der jetzigen, ſondern nach der urſprünglichen Fortſchreitung des Grundbaſſes. So ſagt unter anderen die Regel über Einführung der Diſſonanzen, wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder Quinte fällt, was bei dem Schritte vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange allemal der Fall iſt, ſo können als Diſſonanzen eingeführt

werden die in der Quinte vorbereitete None und die in der Septime vorbereitete Quarte. Dieſe None und Quarte können wir nun auch bei einem Trugſchluſſe einführen, nur bleiben ſie nicht None und Quarte, ſondern werden, da alle Intervalle nach dem jedesmal unterliegenden Baſſe abgezählt werden, zur Quarte und Sexte, z. B.



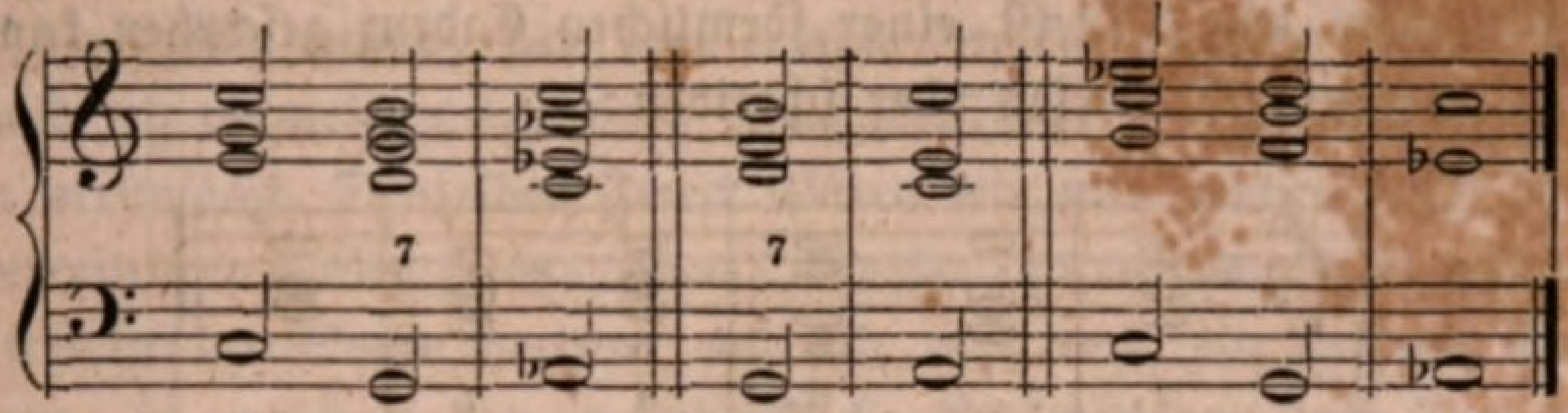
Wäre hier auf den Septimenaccord über G der eigentliche Tonicadreiklang von C-Dur gefolgt, ſo wäre im erſten Falle die Diſſonanz eine Quarte, und im zweiten eine None geweſen; jetzt iſt ſie Sexte und Quarte, doch bleibt die Vorbereitung immer dieſelbe, und auch die Auflöſung. Uebrigens trifft ſich nur ſelten eine ſchickliche Gelegenheit und genügende Veranlaſſung, bei dem Trugſchluſſe, der an und für ſich ſchon Aufregung des Gefühls genug bewirkt, noch einen Vorhalt anzubringen, der doch weiter Nichts ſoll, als auf einen ähnlichen Zweck hinwirken.

Weil aber der Hauptzweck des Trugſchluſſes, neben der Mannigfaltigkeit im Satze, die allen abweichenden und modificirten Cadenzen zum Grunde liegt, beſonders nur eine Ueberraſchung in den Tonfolgen iſt, die unſer Innerſtes aufregt und ſo mehr Leben und Bewegung in die Harmonie bringt, ſo kann derſelbe auch niemals an dem völligen Schluſſe eines Tonwerks, ſondern ſtets nur im Verlaufe deſſelben und auch hier blos im ſo zu ſagen Vorbei- oder Vorübergehen gebraucht werden, wo vielleicht die Kräfte der harmoniſchen Tonverbindungen etwas zu erſchlaffen und unſer Gefühl in ihrer Wahrnehmung zu ermüden ſcheinen, und kann aus dieſem Grunde wieder

> auch wohl der Sextenaccord über der Subdominante und der Quartſextenaccord über der Dominante ganz aus einer ſolchen Cadenz wegbleiben.

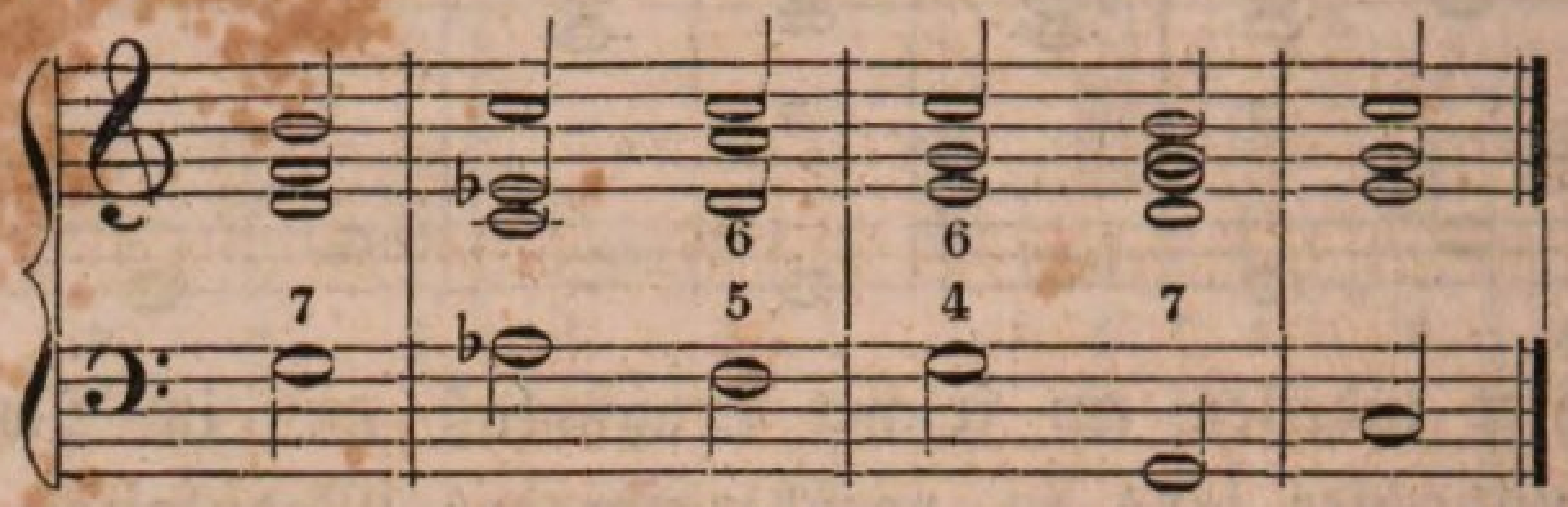
Wir dürfen demnach im Verlaufe eines Tonſtückes, wenn die Harmonie ſich in einer Durtonart befindet, unmittelbar auf einen Dominantſeptimenaccord ſtatt des eigentlichen Tonicadreiklanges im Trugſchluſſe entweder den Durdreiklang des einen halben Ton, oder den Molldreiklang des einen ganzen Ton über jener Dominante liegenden Grundtones, und befindet die Harmonie ſich in einer Molltonart auf jeden Dominantſeptimenaccord ſtatt des eigentlichen Tonicadreiklanges unmittel-

bar den Durdreiklang des einen halben Ton über jener Dominante liegenden Grundtones folgen laſſen, ohne eine wirkliche und eigentliche Cadenz zu machen, z. B.

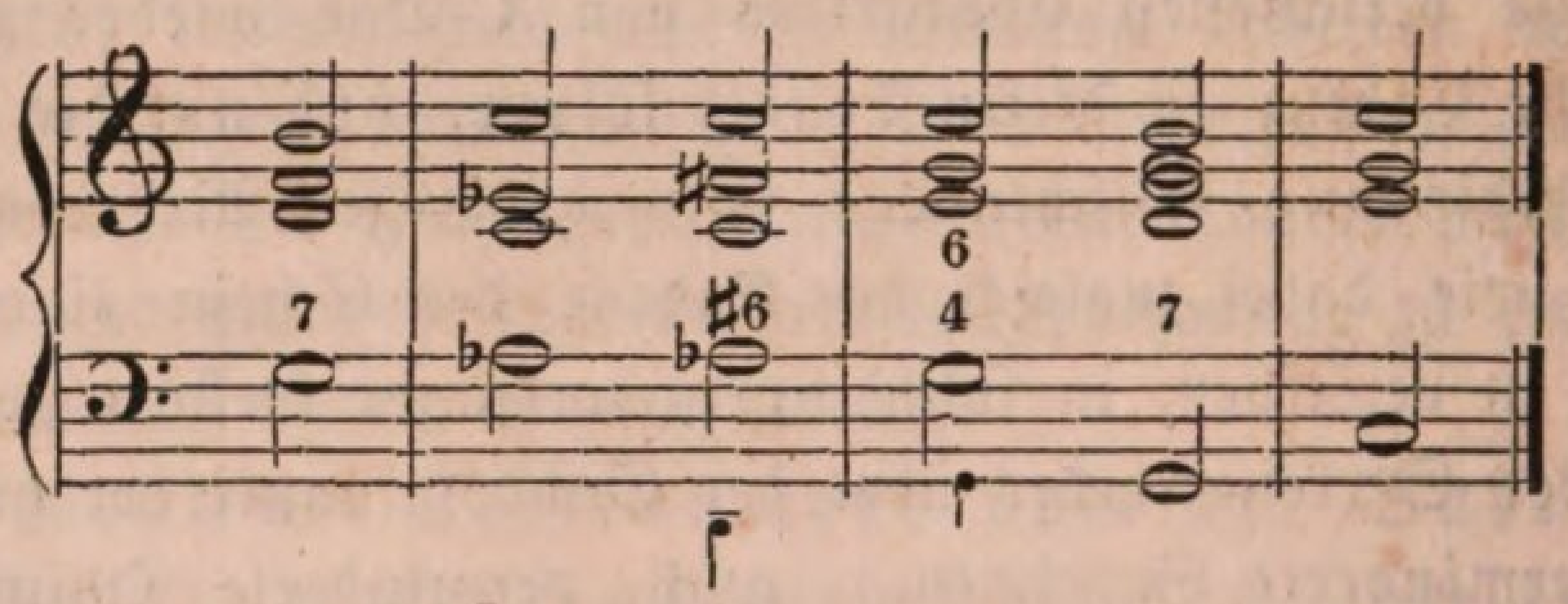


Ungeachtet indeſſen ein ſolcher Trugſchluß nur im Verlaufe eines Tonſtückes und hier blos in vorübergehender Modulation vorkommen darf, iſt damit nicht geſagt, daß die Harmonie nicht auch einige Zeit in der Tonart, in welche ſie auf ſolche Weiſe gelangt, verbleiben und ſich frei bewegen dürfte; im Gegentheile kann dieſe Tonart ſowohl für einige Zeit Haupttonart des Tonſatzes oder doch als ſolche betrachtet werden, als wir augenblicklich auch wieder von derſelben zu der eigentlichen Grundtonart, d. i. diejenige Tonart, zu welcher der erſte Hauptſeptimenaccord eigentlich hätte führen müſſen, zurückzukehren vermögen. Wenn wir daher z. B. in C-Dur durch einen Trugſchluß nach dem Dominantenaccorde unmittelbar zu As-Dur übergehen, ſo können wir ſowohl in dieſem As-Dur nun einige Zeit verweilen und dann nach und nach wieder zu C-Dur zurückmoduliren, als augenblicklich auch wieder zu dieſem zurückkehren. Soll dieſes geſchehen, ſo muß nun aber, um eine völlige Vergegenwärtigung des ſo urplötzlich uud auf eine ſo entſchieden entgegengeſetzte Weiſe verlaſſenen Charakters von C-Dur wieder zu bewirken, eine förmliche Cadenz in dieſer Tonart folgen, und um die nöthige harmoniſche Verbindung zwiſchen den dazu gehörigen Accorden zu Stande zu bringen, wie dabei zugleich der Cadenz den Schein eines förmlichen Uebergangs zu verleihen, in ſolch' unregelmäßiger Geſtalt zwar, daß an die Stelle des Sextenaccordes über der Subdominante der große Sexten- oder der verminderte Septimen-, auch verminderte Quintſextenaccord desjenigen Grundbaſſes tritt, welcher die Dominante von der folgenden Dominante der eigentlichen Haupttonart iſt, über der nun zwar nicht der reine Dreiklang, ſondern der Quartſextenaccord erſcheint, aber die gleichwohl, da dieſer Quartſextenaccord, nicht durch eine Umkehrung, ſondern durch freie Einführung der diſſonirenden Quarte und Sexte entſtand, den Schein einer Rückmodulation gleichſam verwirklicht. Dies iſt der Punkt oder Gegenſtand, auf welchen ich vorhin wegen einer gewiſſermaßen verzögerten Modulation wieder zurückzukommen verſprach. Wenn

wir demnach z. B. in C-Dur durch einen Trugſchluß nach A-Moll oder As-Dur gelangt ſind, und wir wollen augenblicklich wieder nach C-Dur zurückkehren und darin (nun für immer oder auch nur für einige Zeit) ſchließen, was nur mittelſt einer förmlichen Cadenz geſchehen kann, ſo ſollten wir eigentlich ſpielen oder ſchreiben:



allein zwiſchen dem Accorde von As-Dur und dem die Cadenz in C beginnenden Sextenaccorde auf der Subdominante F findet bei ſolcher Geſtalt faſt gar keine harmoniſche Verwandtſchaft ſtatt, und auch iſt der herbe unmittelbare Rücktritt nach C-Dur, der ſich durch dieſen Sextenaccord ſchon ankündigt, auf keine Weiſe gerechtfertigt, und um nun dieſe, die Rechtfertigung, und auch eine harmoniſche Verwandtſchaft zwiſchen den Accorden zu bewirken, thun wir lieber, als wollten wir zu dem folgenden G, der Dominante von C, die dann vollkommen geſetzmäßig zu dieſer Tonart überführt, förmlich moduliren, und zwar aus letzter Urſache willen durch den großen oder übermäßigen Sextenaccord, oder den kleinen Nonenaccord, den wir dann in erſter oder zweiter Umkehrung gebrauchen (nicht in dritter oder vierter, weil auf dieſe nicht der Grundbaß, ſondern nur ein umgekehrter Accord folgen kann):

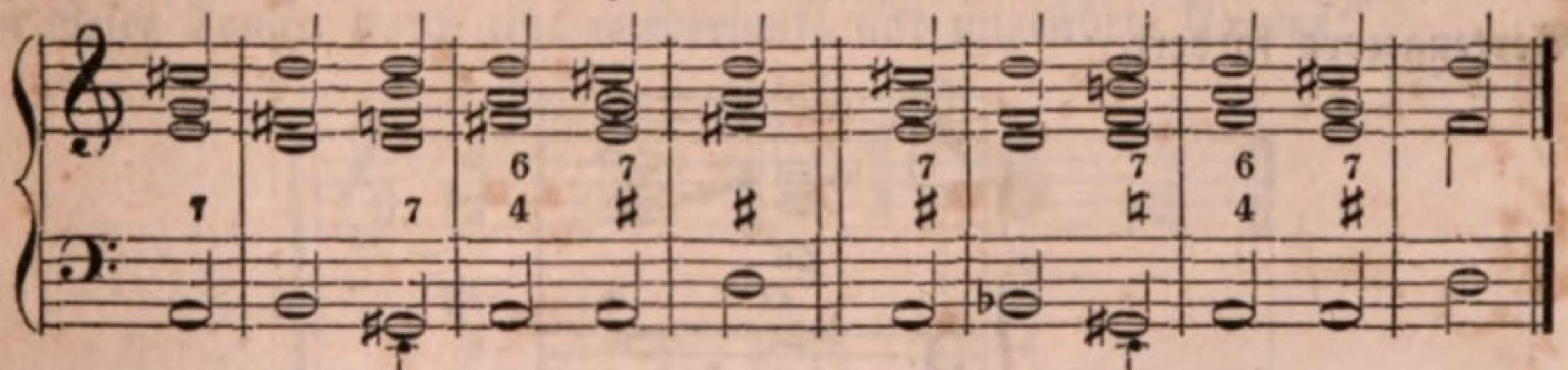


Nun iſt, wie Sie ſich durch Anſchauung des Beiſpiels überzeugen, eine harmoniſche Verwandtſchaft unter den Accorden, und eben deshalb auch der Rücktritt von As-Dur nach C-Dur vermittelt, alſo ſchlechterdings nicht hart und herb. Daß der Accord über der Dominante, zu welcher wir laut des mit kleinen Noten angedeuteten Grundbaſſes hier vermittelſt des großen Sextenaccordes förmlich modulirt haben, nicht als reiner Dreiklang, ſondern ſogleich mit diſſonirender Quarte und Sexte erſcheint, thut Nichts zur Sache, da die weſentlichen Intervalle des Sextenaccordes

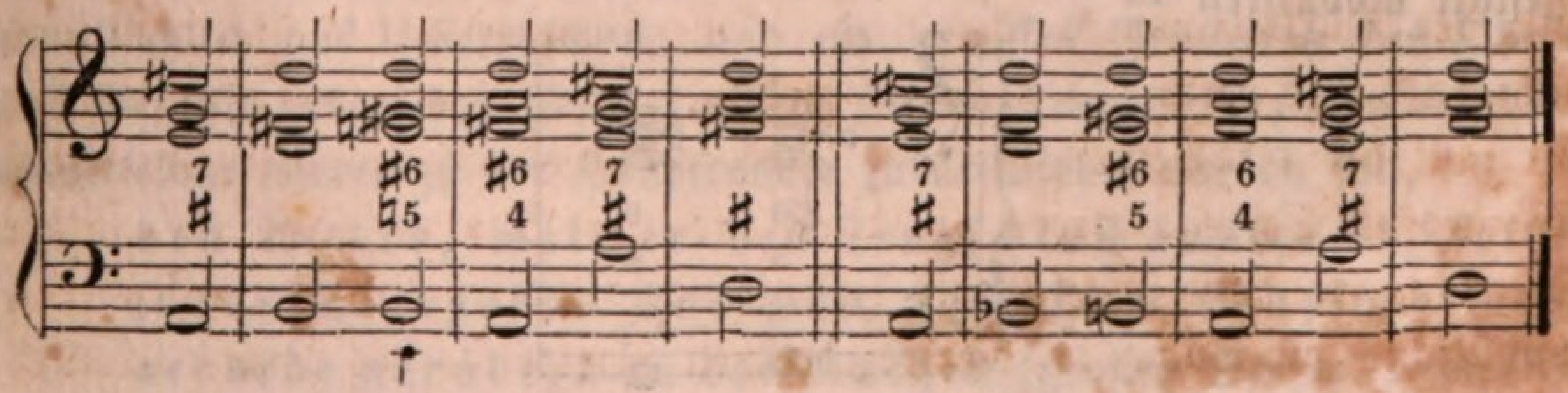
ſich gleichwohl richtig auflöſen, und iſt um ſo mehr auch gut, da bei ſolcher Geſtaltung des Accordes

gar keine falſche Quintenfolge zu befürchten iſt,

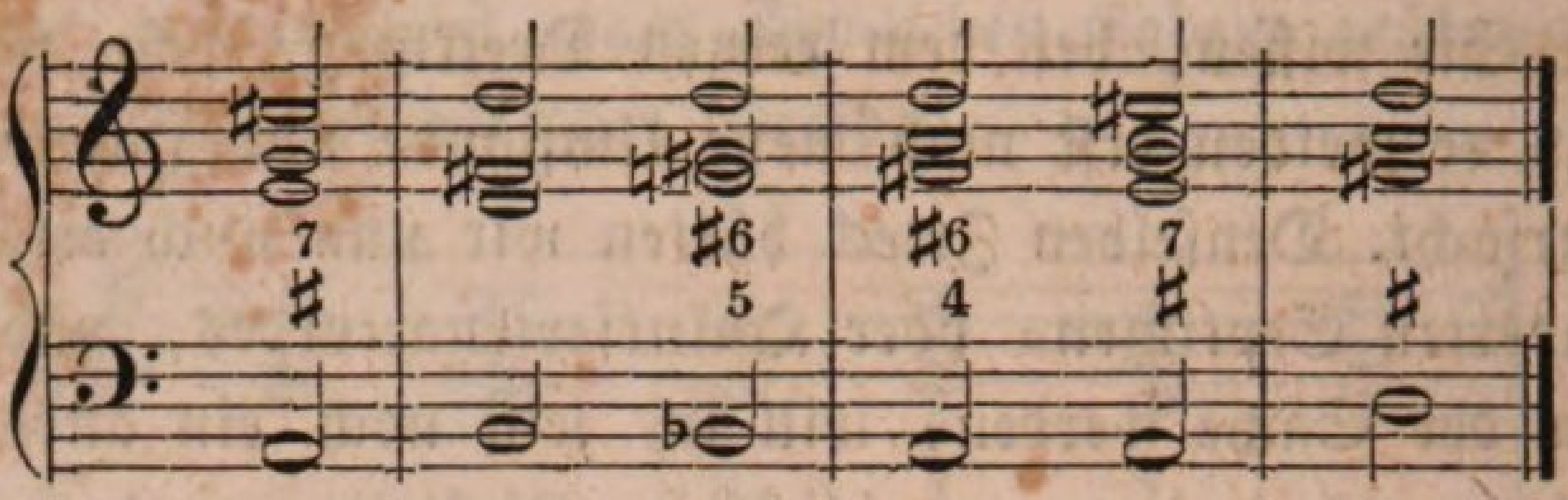
welche, wie Sie wiſſen, bei dem reinen Dreiklange ſehr leicht möglich wird und zu vermeiden erſt noch neue Umſtände und Harmonieverwickelungen verurſacht. Denſelben Zweck hätten wir nun auch erreicht mittelſt des verminderten Septimen- oder Quintſextenaccordes, und damit Sie recht feſt in der Sache werden, will ich jetzt noch ein anderes Beiſpiel anführen, in welchem der augenblickliche Rücktritt von dem Trugſchluſſe in die erſte Grundtonart durch dieſe Accorde auf ſolche Weiſe vermittelt wird. Nehmen wir an, ein Tonſtück, das wir componirten, ſtände in D-Dur, und wir machten im Verlaufe deſſelben durch einen Trugſchluß nach dem Dominantenaccorde über A die Modulation nach H-Moll, oder die Harmonie ſtände in D-Moll, und wir wären mittelſt eines Trugſchluſſes nach B-Dur gelangt, wollten wir dann augenblicklich von dieſem H-Moll oder B-Dur wieder nach D-Dur oder D-Moll, der Haupttonart, zurückkehren und deshalb eine Cadenz darin machen, ſo geſchähe dieſes um der harmoniſchen Verbindung der Accorde willen durch den verminderten Septimenaccord, durch den verminderten Quintſextenaccord, oder auch den großen Sextenaccord, welche Accorde, nämlich irgend einer davon, an die Stelle des eigentlichen Sextenaccordes über der Subdominante der Cadenz treten; durch den *verminderten Septimenaccord* zunächſt, der die *erſte* Umkehrung des kleinen Nonenaccordes über der Dominante der folgenden Dominante iſt, auf dieſe Weiſe:



Durch den *verminderten Qintſextenaccord*, welcher die zweite Umkehrung jenes Nonenaccordes iſt, auf dieſe Weiſe:



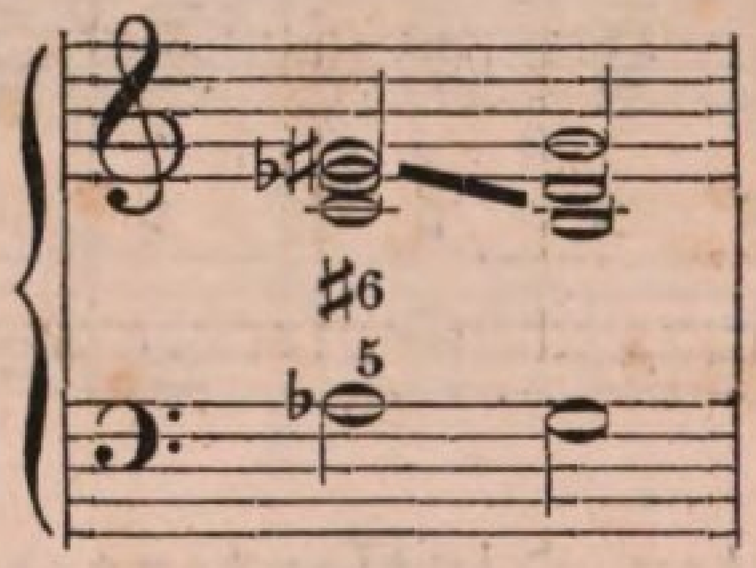
und durch den großen oder übermäßigen Sextenaccord endlich, um auch von dieſem noch ein Beiſpiel in einer anderen Tonart anzuführen, auf dieſe Weiſe:



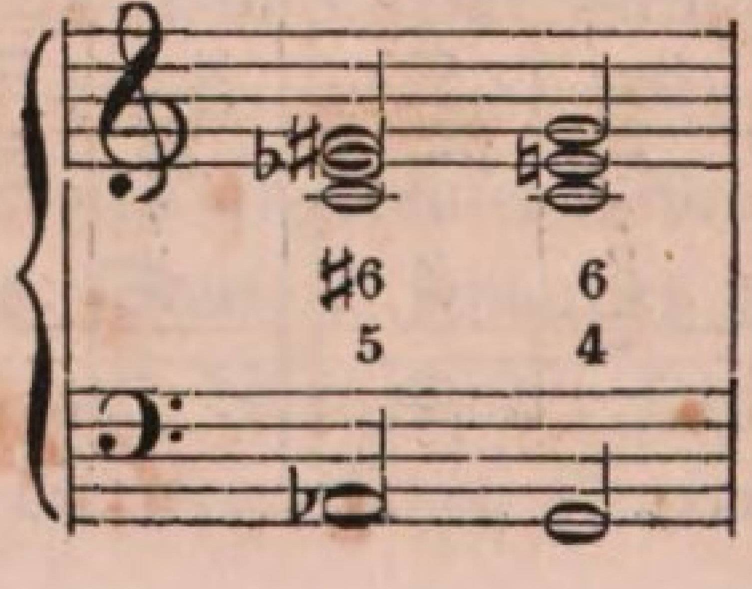
Jetzt wird Ihnen hoffentlich auch dieſes Alles vollkommen klar ſeyn, und Sie mögen ſich nebenbei, als hervorgegangen daraus, den allgemeinen Grundſatz merken,

> daß auf den Accord der großen Sexte, von welchem wir in der neunzehnten Lection ausführlich ſprachen, auch ſtatt des reinen Dreiklangs der Quartſextenaccord des kommenden Grundtons unmittelbar folgen darf, wobei dann von ſelbſt die mögliche falſche Quintenfolge zwiſchen jenem Sextenaccorde und dem Accorde ſeiner folgenden Tonica vermieden wird.

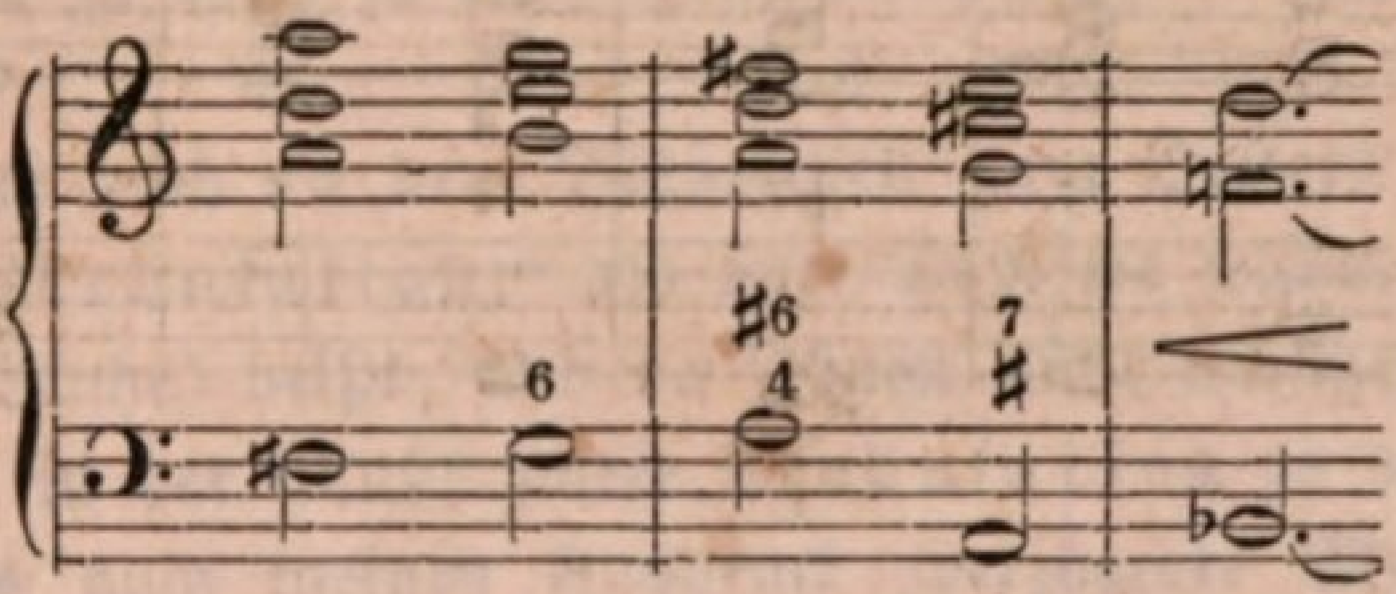
Der Eintritt der Tonart und Harmonie dieſer Tonica wird freilich dadurch verhindert oder doch verzögert, indem wir erſt mittelſt einer neuen Modulation dazu zu gelangen vermögen; allein wenn dieſe Tonart auch wirklich erreicht werden ſoll, ſo iſt das oft leichter geſchehen, als jene läſtige falſche Quintenfolge vermieden. Kurz wir können unmittelbar, ſtatt z. B. ſo fortzuſchreiten, wie es urſprünglich der große Sextenaccord fordert,



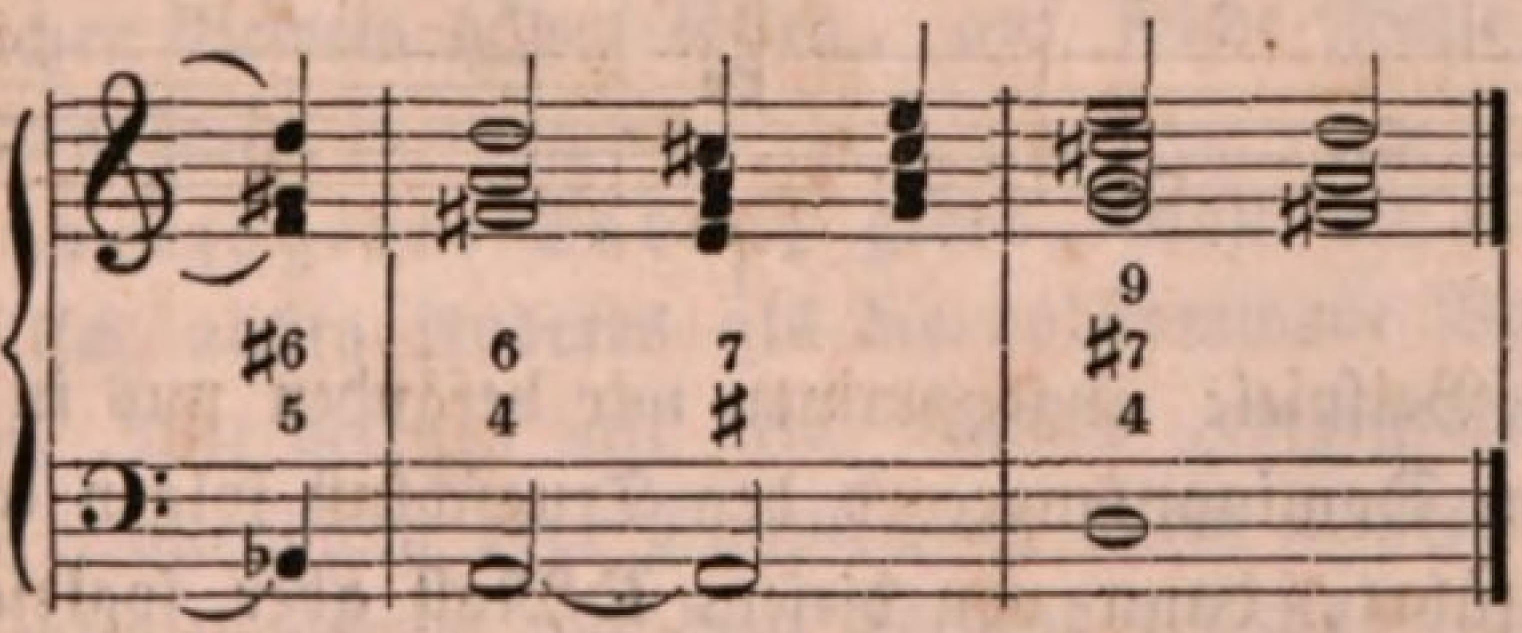
wo aber erſt noch die falſche Quintenfolge zu vermeiden wäre, auch dergeſtalt moduliren —



wo keine falſche, weil gar keine Quintenfolge ſtatt findet, und der Effect iſt ein nicht minder kräftiger, weil in dieſer Art der Fortſchreitung zugleich ein neuer Trugſchluß gewiſſermaßen geſchieht, der zwar zur Ruhe zu führen ſcheint, aber nicht mit den Zeichen der Ermattung und Erſchlaffung, ſondern wie ein Vogel mit immer weniger kräftigem Flügelſchlag ſich nach und nach zur Erde niederläßt, indem hierauf gemeiniglich die beruhigende Cadenz eintritt. Daher kann denn bisweilen auch ein ſolcher Trugſchluß, von welchem durch angegebene Mittel ſofort wieder zur Haupttonart zurückgekehrt und in dieſer eine Cadenz gemacht wird, wohl, wie zur Darſtellung des letzten Zuſammenraffens der Kräfte oder zum Bilde des letzten Zuckens erlöſchenden Lebens, am völligen Schluſſe eines Tonſtückes angewendet werden, und vornehmlich wenn dieſer nur durch eine unvollſtändige oder unregelmäßige Cadenz herbeigeführt zu werden vermochte. So bringen wir in ſolcher Abſicht und aus ſolchem Grunde wohl am Ende eines Tonſtücks in D-Dur vielleicht dieſe Harmonie an:



fahren dann aber alſobald fort und kehren zurück mittelſt vielleicht des großen Sextenaccordes nach der Dominante von D und ſchließen dann in dieſer Tonart durch eine wiederholte und ungeſtörte Cadenz:

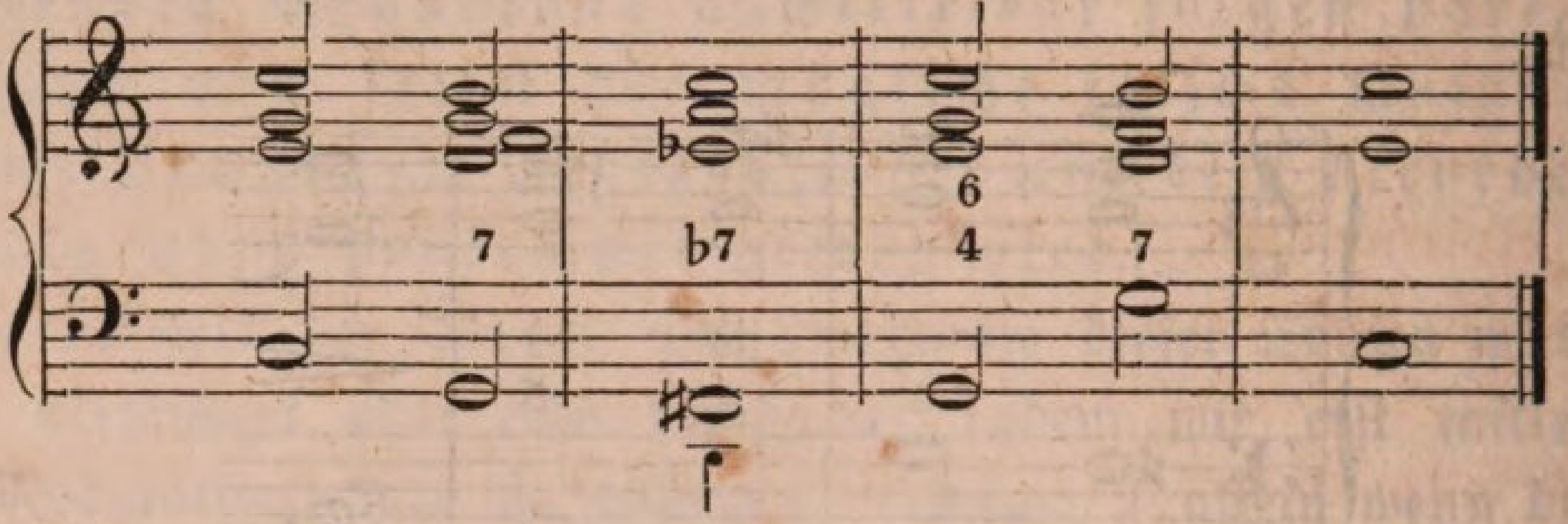


Und endlich können wir, da es doch einmal bei der falſchen Cadenz hauptſächlich auf Ueberraſchung und ein gewiſſes Irreleiten des Ohres und Gefühls abgeſehen iſt, bei einem ſolchen Trugſchluſſe, von welchem unmittelbar wieder zu der Haupttonart zurückgekehrt werden ſoll,

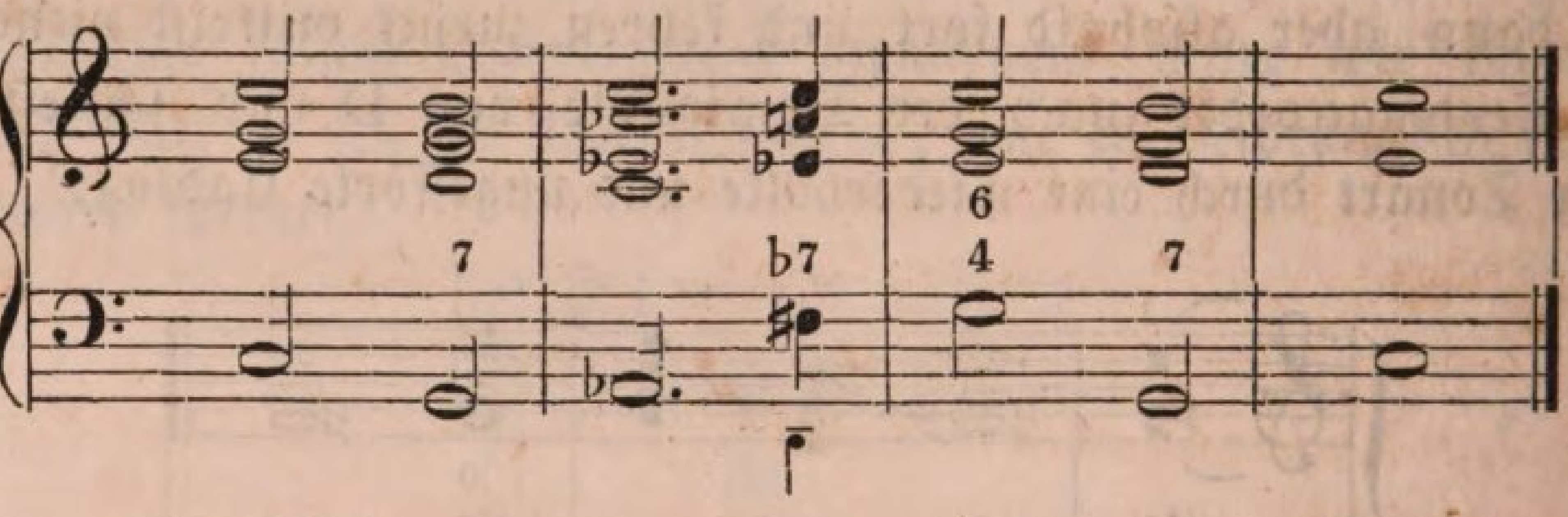
den Accord, welcher den Trugſchluß ausmacht, ſelbſt ſogar übergehen und von dem Dominantſeptimenaccorde geradezu zu demjenigen (großen Sexten=, vermin=

derten Septimen- oder verminderten Quintſexten-) Accorde fortſchreiten, mittelſt welches wir wieder von der durch den Trugſchluß erreichten Tonart zu der Haupttonart oder vielmehr zunächſt erſt zu deren Dominante zurückzukehren beabſichtigen.

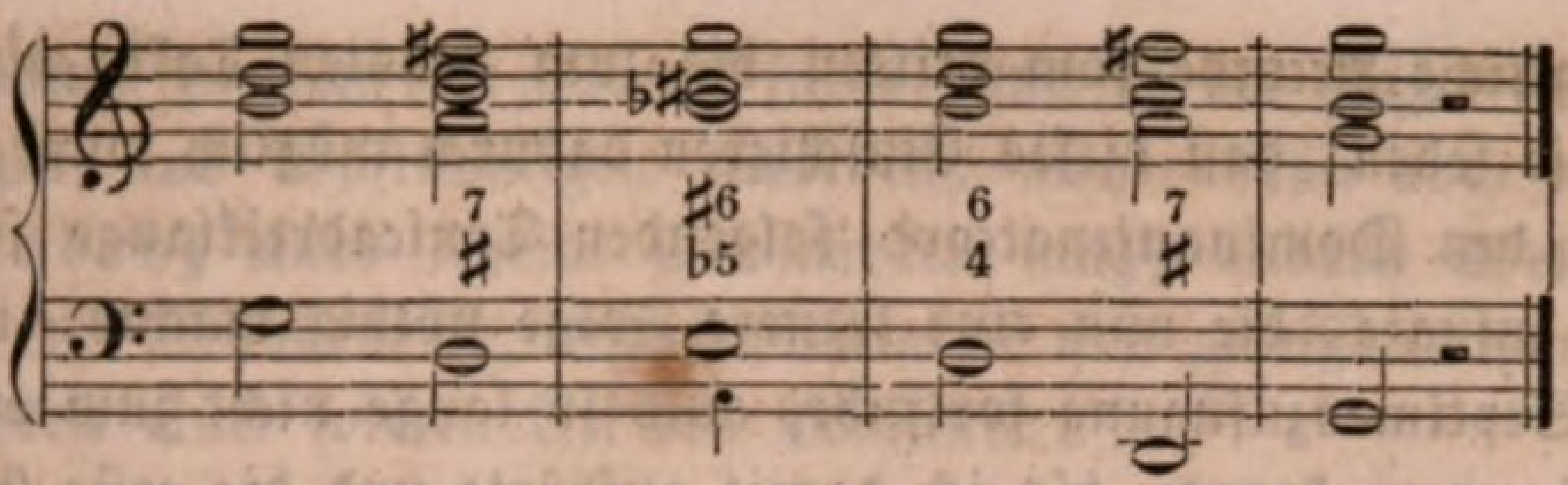
Wenn ich alſo mit der Harmonie z. B. in C-Dur verweile, und will auf den Dominantenaccord dieſer Tonart denjenigen Trugſchluß folgen laſſen, der die Harmonie nach As-Dur führt (ſ. vorhin), dann mittelſt des verminderten Septimenaccordes wieder nach der Dominante von C und zwar deren Quartſextenaccord zurückkehren, ſo kann ich in der Cadenz auch jenen As-Dur-Dreiklang ganz auslaſſen, und geradewegs von dem Dominantenaccorde zu dieſem verminderten Septimenaccorde übergehen, der mich ſofort wieder nach dem Quartſextenaccorde dieſer Dominante zurückkehren läßt:



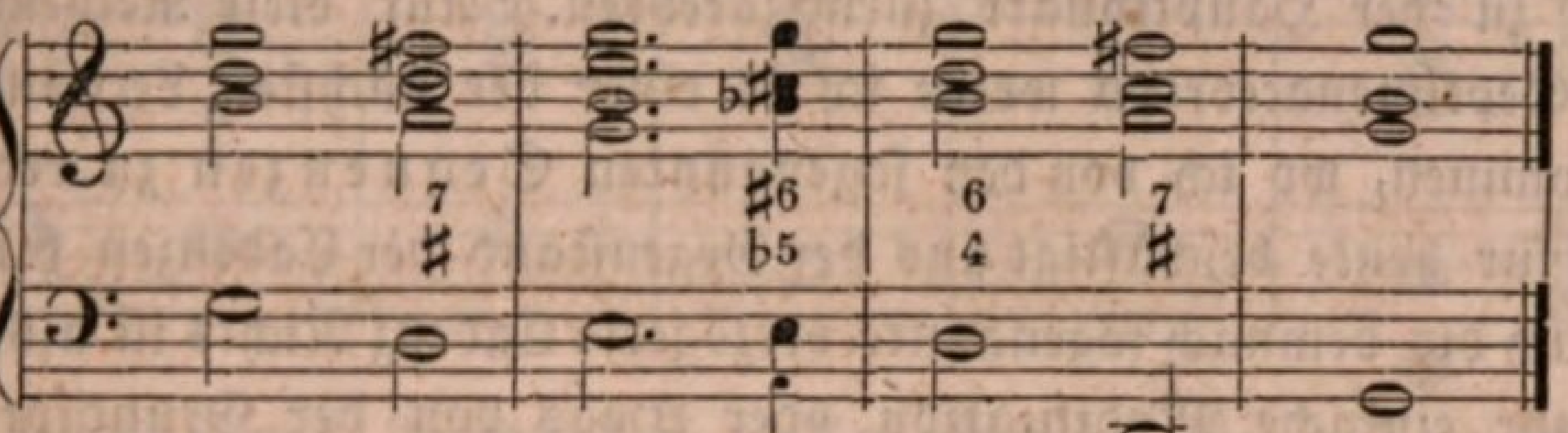
ſtatt eigentlich:



Noch ein Beiſpiel: angenommen wir befänden uns in G-Dur, und wollten auf den Dominantenaccord den Trugſchluß folgen laſſen, der uns nach E-Moll führt, dann von dieſem E-Moll aber ſogleich wieder und zwar mittelſt des verminderten Quintſextenaccordes, der an die Stelle des Sextenaccordes über der Subdominante in der Cadenz tritt, zur Dominante der Haupttonart, alſo der Dominante von G, zurückkehren, ſo können wir jenen E-Moll-Accord auch ganz auslaſſen, und die Cadenz ſofort dieſermaßen geſtalten:



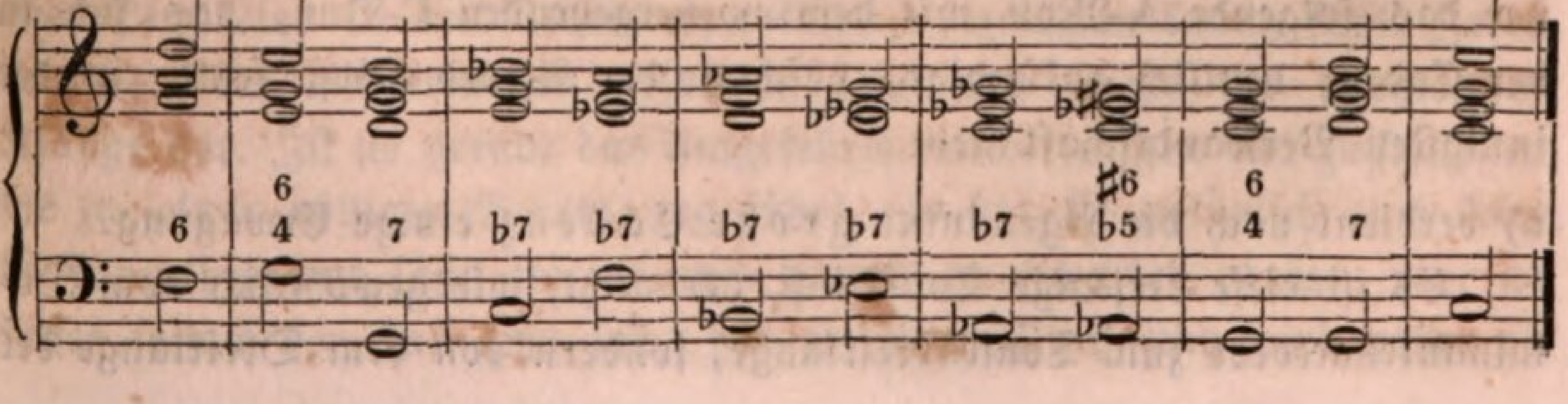
ſtatt wie dieſelbe eigentlich lauten ſollte:



Dieſe, welche von einigen Technikern die unregelmäßig falſche Cadenz genannt wird, iſt nun aber nicht blos die letzte, ſondern auch die äußerſte Art von Trugſchluß, und darf nicht zu häufig angewendet werden, weil ſie zu Viel zu ſuppliren dem Ohre überläßt und daher gar leicht ermüdet.

Ich bediente mich in dem Bisherigen zum Oeftern des Ausdruckes „verzögerte Modulation:“ als gute Deutſche wiſſen Sie, was verzögern (eine Sache) heißt, und da Ihnen nicht weniger genau bekannt iſt, was man in der Muſik unter Modulation zu verſtehen hat, ſo haben Sie ſtets auch meinen Ausdruck „verzögerte Modulation“ recht wohl verſtanden, als eine Modulation nämlich, deren eigentliche Vollendung aufgeſchoben, immer mehr in die Länge gezogen wird. Wie man nun aber eine Modulation, wovon Sie gleich in der nächſten Lection den ausführlichen Beweis haben ſollen, auf ſolche Weiſe in die Länge ziehen, verzögern kann, ſo muß es

4) auch eine verzögerte Cadenz geben, denn die Cadenz an ſich iſt ja eigentlich nichts Anderes als die vollkommene Vollendung einer Modulation. Wir belegen mit dem Namen „verzögerte Cadenz“ eine ſolche, deren Vollendung oder Hauptſchluß durch mehrere zwiſchen dem Dominantſeptimenaccorde und dem Tonicadreiklange eingeſchobene verwandte Modulationen aufgehalten oder in die Länge gezogen wird, als:

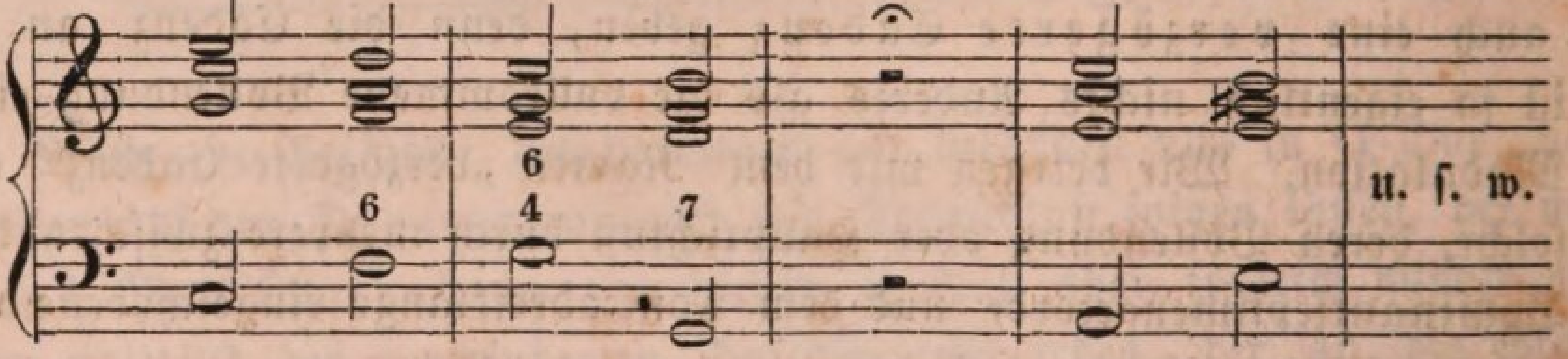


wo ſämmtliche Accorde vom dritten bis zum ſechsten Takte eingeſchoben ſind. Sie ſehen, daß dieſes Einſchieben dadurch möglich wurde, daß ich dem auf den Dominantenaccord folgenden Tonicadreiklange ſofort eine Septime zufügte, die nun eine fernere Folge nöthig machte, und da ich mit der Septimenzufügung fortfuhr, auch ſo lange nicht zum eigentlichen Schluß kommen konnte, bis ich damit aufhörte und die erſte Gelegenheit ergriff, zu der Haupttonart zurückzukehren. Auf dieſe Reihenfolge von lauter Septimenaccorden werde ich in einer der nächſten Lectionen wieder zurückkommen, wo ich von den ſogenannten Sequenzen zu reden haben werde; für heute beſchäftigt uns der Gegenſtand der Cadenzen hinreichend. Daß auch die demnach ſogenannte verzögerte Cadenz Nichts iſt als eine und zwar ſehr einfache Modification oder etwas von der Grundform abweichende Umgeſtaltung der gewöhnlichen Cadenz, bedarf nach der gegebenen Erklärung und dem mitgetheilten Beiſpiele meiner beſonderen Erläuterung nicht mehr.

Eine Art Nebengattung von Trug= oder falſcher Cadenz bildet

5) die ſogenannte unterbrochene Cadenz.

Die beſondere Eigenthümlichkeit dieſer beſteht darin, daß, nachdem der Dominantenaccord erklungen iſt, ganz unerwarteter Weiſe, wo man den Tonicadreiklang zu hören verlangt und hofft, eine allgemeine und gewöhnlich zwar etwas längere Pauſe eintritt, nach welcher die Harmonie dann anfangen kann in einer Tonart, in welcher ſie will, meiſtens indeſſen und am ſchicklichſten auch in einer ſolchen, welche mit derjenigen der vorher überſprungenen oder ausgelaſſenen Tonica harmoniſch verwandt iſt, wie z. B. in dieſem Satze:

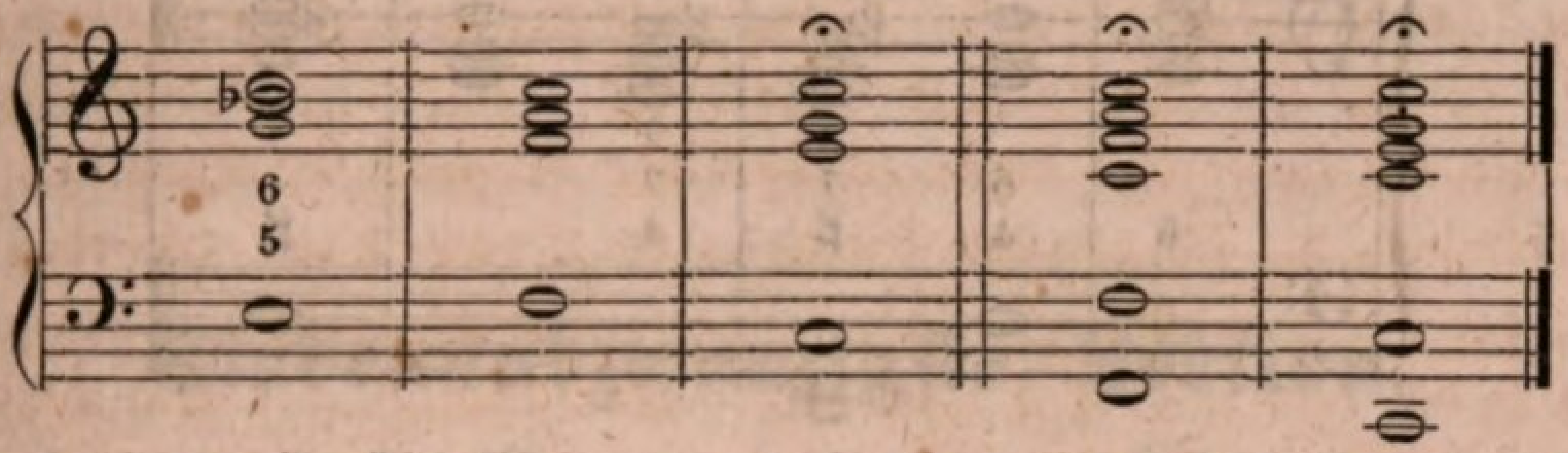


wo das folgende A-Moll mit dem vorhergehenden C-Dur, das ſich in der Cadenz deutlich ankündigt, obſchon der Accord ſelbſt fehlt, in der innigſten Verwandtſchaft ſteht.

6) verdient noch die ſogenannte große Cadenz einige Erwägung.

Es iſt dieſe derjenige Tonſchluß, der nicht, wie gewöhnlich vom Dominantenaccorde zum Tonicadreiklange, ſondern von dem Dreiklange der

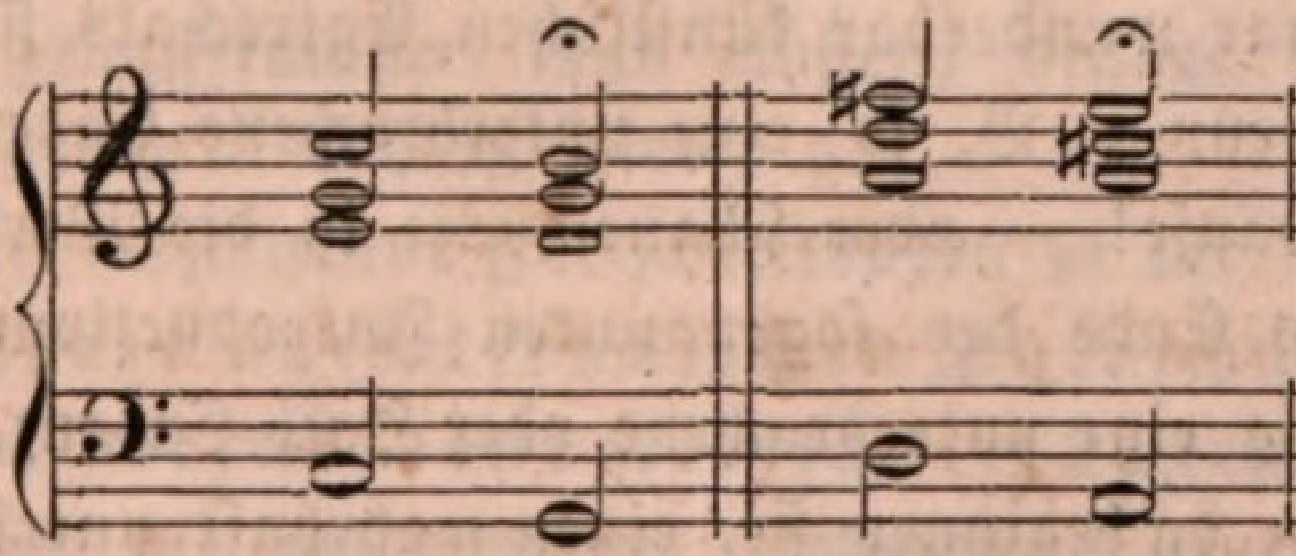
Subdominante zu dem der Tonica führt, und in der Regel in langen, vollwichtigen und vollſtimmigen Accorden, woher denn auch der Name **große Cadenz** eines Theils mit rühren mag, andern Theils jedoch auch von der Erhabenheit, Großmächtigkeit und gewiſſermaßen Ueberſchwenglichkeit einer ſolchen Art des Tonfalls:



Um jenes ſeines Ausdruckes willen kommt dieſer Tonſchluß am häufigſten in Kirchentonwerken, großen Chören, am Schluſſe von Fugen u. dergl. vor, und in der That vermag er hier nicht ſelten einen wahrhaft feierlichen, erhebenden, großmächtigen Eindruck auf uns hervorzubringen. Wo die Urſache hievon liegt, kann weiter zu unterſuchen nicht hier der Ort ſeyn. Wollen Sie ſich auch davon näher unterrichten, ſo leſen Sie die betreffenden Abhandlungen in meiner **Aeſthetik**. Hier reicht in der Beziehung hin, daß ich anmerke, daß die Sache ſich ſo verhält, und hören Sie ein Amen! von einem großen Chore in dieſer Schlußform vortragen: Sie können es niemals ſchöner, wahrhaftiger, himmelerhebender hören! —

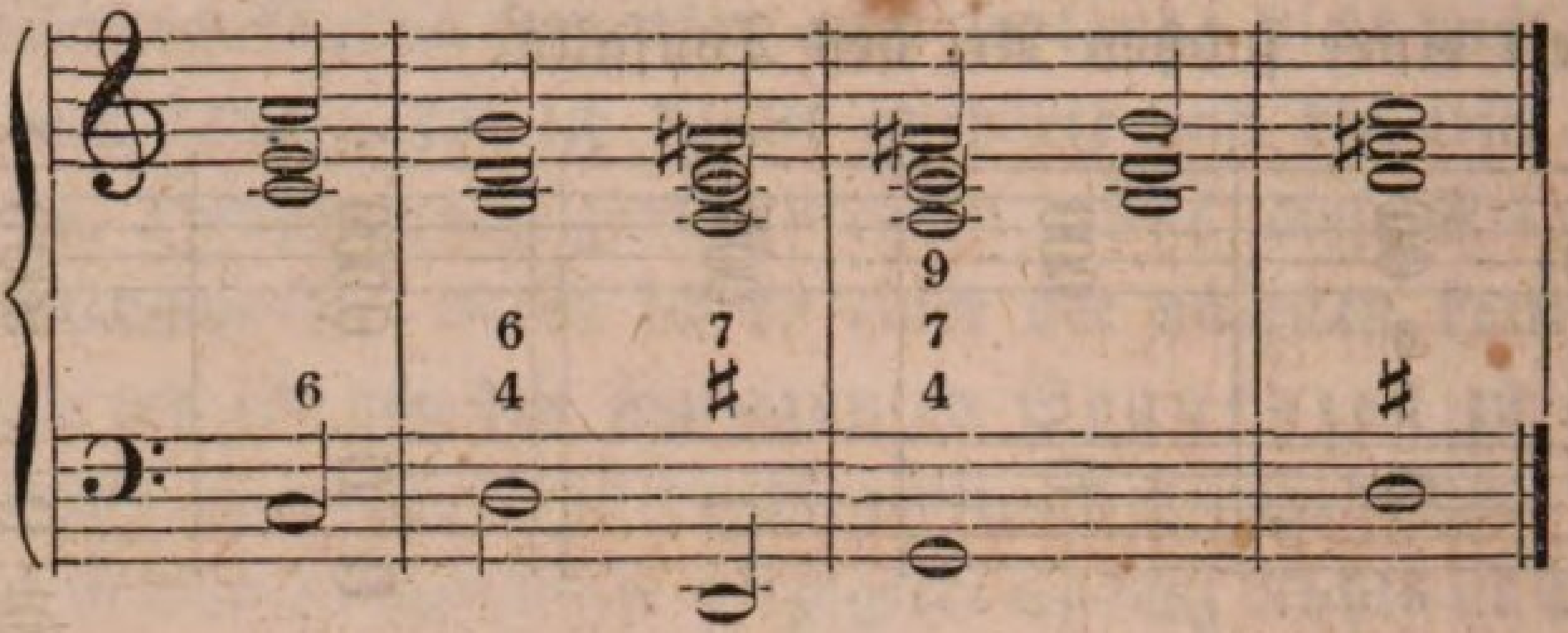
Viel Aehnlichkeit mit der vorhergehenden Schlußform hat

7) die **Halbcadenz**, d. i. der Tonſchluß auf der Dominante, welcher der Tonicadreiklang vorausgeht:



Daß dieſe Art von Cadenz niemals als völliger Schluß dienen, ſondern nur das Ende kleinerer Abſätze und Einſchnitte, wie etwa das Kolon oder Semikolon in der Redeinterpunktion, bezeichnen kann, fühlt Jeder, der nur ein einigermaßen geſundes Ohr und Sinn für harmoniſche Klänge hat. Iſt ſie gerade das Umgekehrte von derjenigen Art zu ſchließen, die zu einer völligen Beruhigung führt, ſo hat ſie natürlich auch keine Beſtimmtheit und läßt immer noch Etwas zu erwarten übrig. Nur wo dieſes ſonach der Fall ſeyn ſoll, hat ſie ihren Platz, und wird daher oft

auch erſt, wie die vorhergehende ſog. große Cadenz, nach einem wirklichen vollſtändigen oder unvollſtändigen Tonſchluſſe noch zugefügt, um gewiſſermaßen das Gefühl mit dem Bisherigen zwar auszuſöhnen und zufrieden zu ſtellen, doch aber auch für etwas Kommendes noch rege und wach zu erhalten:



Damit habe ich Ihnen alle Arten von Modificationen und Abänderungen gezeigt und, wie ich glaube, auch hinlänglich erklärt, die ſich mit Dem, was man Cadenz nennt, oder mit dem Tonſchluſſe vornehmen laſſen. Natürlich konnte ich dabei nur die einfache Harmonie, die einfachen Accorde, in Betrachtung ziehen: auf wie vielfache und überaus kunſtreiche Weiſe ſich dieſelben nun auch, wie alle einfachen Melodien und Harmonien, verzieren laſſen, iſt Ihnen bekannt, wenn Sie ſich nur wieder an das erinnern wollen, was wir mit Hülfe von Zergliederung, Hülfs- und durchgehenden Noten, Nebenharmonie und anderen dergleichen Dingen in dieſer Beziehung ſchon zu geſtalten vermochten. Doch eignen ſich einige Arten von Cadenzen ganz beſonders zu einer reichen und zwar vollkommen freien Verzierung, namentlich die mancherlei Trug-, die ſogenannte unterbrochene und beiden letzt angeführten, die große und die Halb-Cadenz: da hören Sie einmal unſere Virtuoſen und Sänger, welche halsbrechenden, gar wunderbar künſtlichen Entrechats ſie mit Saite und Kehle ſchlagen, wenn z. B. ſo eine unterbrochene Cadenz kommt, während der langen Pauſe! — oder ſchauen Sie in die Werke dieſer Meiſter, beſonders an das Ende der ſogenannten Introductionen, an dem wir ziemlich regelmäßig eine unterbrochene oder Halb-Cadenz, auch wohl einen Trugſchluß finden: da beginnen ſie, einen wahrhaft unerſchöpflichen Reichthum von Noten und Tonfiguren aller Art zu entwickeln, daß auch das beſte Auge und Ohr ſich kaum durchzuarbeiten vermag, und das Alles ſind Nichts als bloße freie Verzierungen der Ihnen mit der heutigen Lection bekannt gewordenen Tonſchlüſſe, für welche beſtimmte Regeln zu geben aber noch immer die geweihete Hand und das geſalbte Haupt fehlt, ſo Noth es — wahrlich! — thut, daß ſie gegeben werden könnten, um des Ungeſchmacks willen, der in dieſen freien Ergüſſen nur zu oft ſein ungezogenes Weſen treibt.

Siebenundzwanzigſte Lection.

Verſchiedenheit der Fortſchreitung in der Modulation.

Die Cadenz, drückte ich mich in der vorhergehenden Lection einmal gelegentlich aus, iſt ihrer Idee nach nichts Anderes als die vollkommene Vollendung einer Modulation, und zog daraus den Schluß, daß, wie es eine verzögerte Modulation gäbe, es auch eine verzögerte Cadenz geben müſſe. Hoffentlich wird gegen die Richtigkeit dieſes Satzes Niemand Etwas einzuwenden haben, und er bleibt auch nicht weniger richtig, wenn wir ſeinen Sinn noch weiter ausdehnen, und geradezu die Cadenz für eine Modulation, wenn auch in ſich ſelbſt, erklären. Haben wir doch auch geſehen, daß wir mittelſt einer bloßen Cadenz, oder im Verlaufe derſelben, ſogar in ganz andere Tonarten, als in welcher ſie geſchieht, zu gelangen vermögen. Den Satz aber aufgeſtellt, wie wir nach guten logiſchen Regeln gewiſſermaßen thun müſſen, drängt ſich Nichts natürlicher als der umgekehrte Schluß wieder auf,

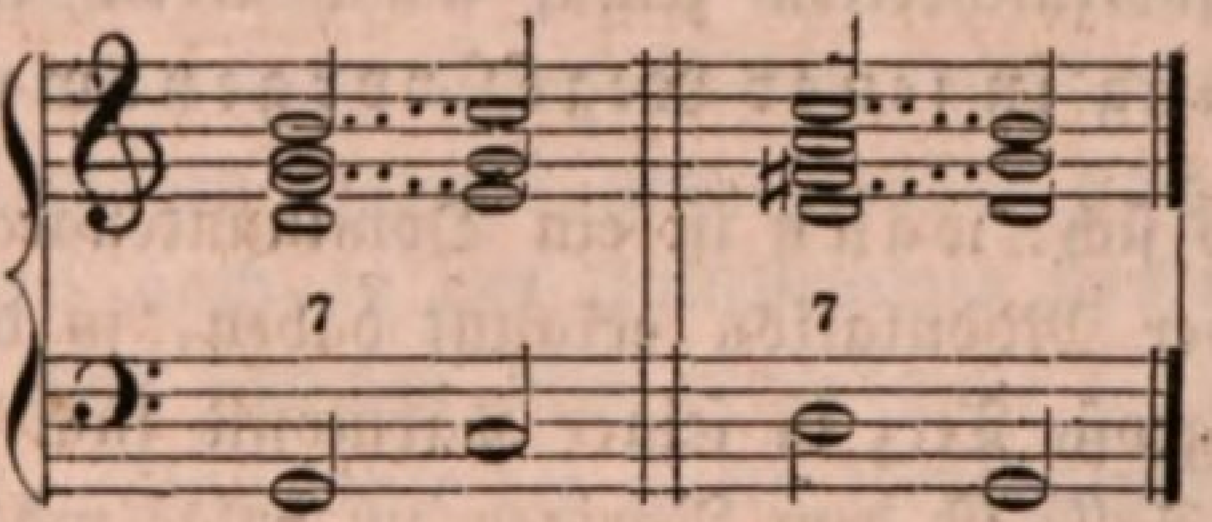
> daß, wie es verſchiedene Fortſchreitungen in der Cadenz giebt, ſo auch in ihrer unzertrennlichen Halbſchweſter, der Modulation, verſchiedene Fortſchreitungen geben muß.

Die Cadenz iſt die vollkommene Vollendung einer Modulation, ja ſie iſt dieſe ſelbſt: ſomit können denn, wenn die Cadenz Abweichungen von ihrer erſten Grundform zuläßt und oft ſogar nothwendig macht, eben ſolche auch vorgenommen werden und ſtatt finden in der Modulation überhaupt. Nichts liegt klarer am Tage, und — ſchauen Sie zurück auf das, was ich Ihnen in der vorhergehenden Lection vortrug — wenn einige Erſcheinungen in der auf ſolche Weiſe veränderten Cadenz, wie z. B. die Fortſchreitungen des großen Sextenaccordes, ſelbſt auf eine ſolche Verſchiedenheit der Richtung der Modulationsaccorde überhaupt unver-

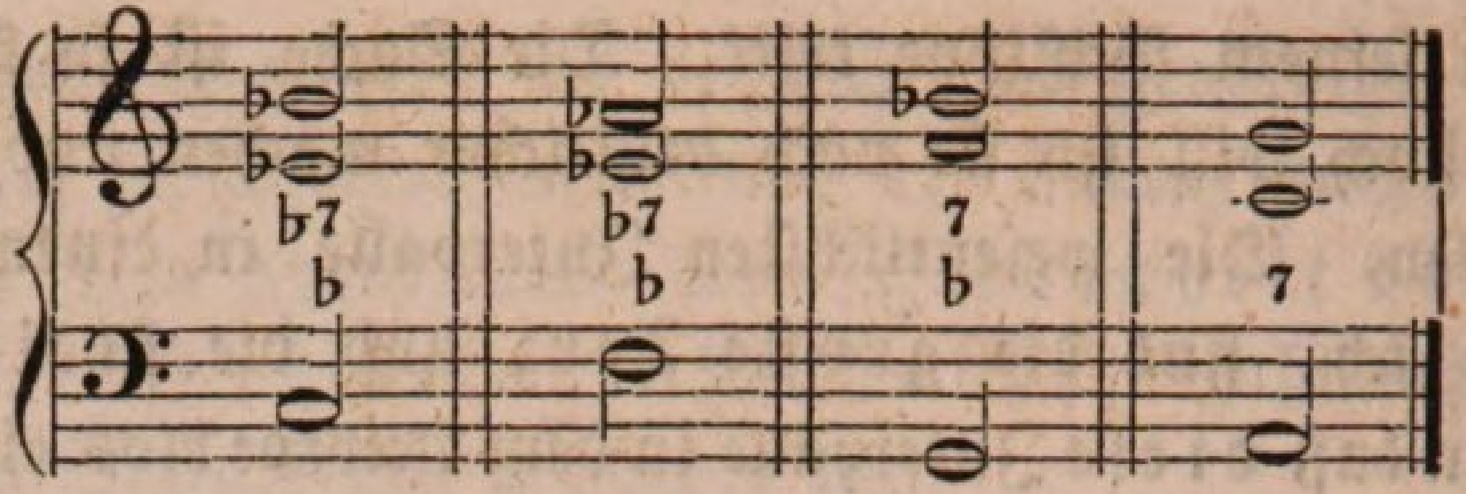
kennbar hinzeigen, ſo werden wir zugleich auch genöthigt, an jene Unterſuchung über die verſchiedene Geſtaltung der Cadenz unmittelbar diejenige über die darin klar angedeutete Verſchiedenheit der Fortſchreitung in der Modulation überhaupt anzuſchließen, was denn in der heutigen Betrachtung geſchehen ſoll.

Modulation oder Ausweichung — wir wollen die beiden Ausdrücke unbekümmert um ſonſtige mehr oder weniger ſpitzfindige und ſinnreiche Unterſcheidung hier wiederum als gleichbedeutend nehmen — — Modulation oder Ausweichung, erklärte ich Ihnen in der ſiebenten Lection bereits, ſind der harmoniſch bewirkte Uebergang aus einer Tonart in eine andere, und ſagte, daß ein ſolcher Uebergang nur geſchehen kann mittelſt des Dominantenaccordes, nämlich von derjenigen Tonart, zu welcher übergegangen werden ſoll. Dieſer Lehrſatz behält auch fortwährend ſeine volle Gültigkeit: wir können aus einer Tonart in eine andere mit der Harmonie nur gelangen, wenn wir dem Dreiklange dieſer erſehnten Tonart ſeinen Dominantenaccord vorausſchicken, und wenn von einer Verſchiedenheit in der Fortſchreitung der Modulation die Rede iſt, ſo kann dieſelbe nur betreffen den Schritt ſelbſt von dem Dominantenaccorde zu dem Tonicadreiklange. Folgern wir nämlich aus jenem Umſtande, daß der Uebergang oder die förmliche Modulation zu einer andern Tonart nur geſchehen kann mittelſt des Dominant- und — um mich ganz beſtimmt auszudrücken — zwar mittelſt des Dominantſeptimenaccordes derſelben, die weitere Lehre, daß auf einen ſolchen Septimenaccord allemal der Tonicadreiklang, von welchem jener der Dominantenaccord iſt, folgen muß, ſo haben wir ſchon durch den Trugſchluß in der vorigen Lection erfahren, daß dieſe Regel eine Ausnahme zu erleiden fähig iſt, und werden und müſſen (ich bitte Sie, hier mir alle Aufmerkſamkeit zu ſchenken) dieſe Erfahrung noch mehr machen, wenn wir jene Regel auf die Erſcheinung in den harmoniſchen Tonverhältniſſen ſtützen, daß die kleine Septime und große Terz die weſentlichſten Intervalle jenes Dominantenaccordes ſind und dieſelben allemal zur Terz und zur Octave des folgenden Dreiklangs fortzuſchreiten verlangen, denn folgt aus dieſer Erſcheinung blos jener allgemein gültige Lehrſatz, ſo muß — was kann natürlicher ſeyn! — dieſer augenblicklich auch mehr oder weniger an Rechtskraft verlieren, muß der Schritt von Dominantenaccord zu Tonicadreiklang nicht mehr an eine ſo ſtrenge Nothwendigkeit gebunden ſeyn, wenn das eine oder andere jener beiden weſentlichſten Intervalle in dem Dominantenaccorde entweder ſein Größenverhältniß wechſelt, oder überhaupt in ein anderes

Verhältniß zu ſeinem Baßtone tritt. Die Sache iſt ſo klar wie Etwas in der Welt; doch will ich ſie noch deutlicher machen und mich verſtändlicher ausdrücken. Die weſentlichſten Intervalle in einem Dominantenaccorde, ſagte ich, ſind die große Terz und die kleine Septime, denn nicht allein daß dieſe Intervalle in dem Accorde blos eine beſtimmte und zwar die bezeichnete Fortſchreitung haben, während die übrigen beiden, die Octave und Quinte, beſonders die letzte, verſchieden fortſchreiten können, ſondern ſie ſind auch die eigentlich bewegenden Intervalle des Accordes, die Septime zunächſt als Diſſonanz, und die Terz als weniger vollkommene Conſonanz. Der Grund davon liegt darin, weil die große Terz jedesmal die große Septime oder der ſogenannte Leitton der folgenden Tonica, und die kleine Septime die eigentlich charakteriſtiſche oder unterſcheidende, bezeichnende Note des folgenden Tonicadreiklangs und ſeiner Tonart iſt. Deshalb mußte ja auch, wie ich Ihnen längſt, bei früheren Gelegenheiten, und ausführlich erklärte, jeder Dominantſeptimenaccord, mag er nun vorkommen in einer Dur- oder in einer Mollharmonie, ein Duraccord ſeyn, um der großen Terz willen, und deshalb kann, in ſeiner reinen Geſtalt und in der vorgeſchriebenen, geſetzlichen Größe ſeine Intervalle gebraucht, auf einen Dominantſeptimenaccord, genau genommen, auch immer nur der Tonicadreiklang folgen: auf den Septimenaccord über G z. B. muß allemal der Dreiklang von C eintreten, auf den Septimenaccord über D allemal der Dreiklang von G u. ſ. w. —



So begehrt es nicht allein unſer Ohr und Gefühl, ſondern verlangt es auch die naturgeſetzliche Fortſchreitung der einzelnen Intervalle. Denken Sie nur an die ſogenannten Clauſeln der einzelnen Stimmen. Erniedrigen wir nun aber z. B. nur die Terz des Dominantenaccordes und machen ſie zu einer kleinen, ſo hört augenblicklich auch das beſtimmte Verlangen nach der Fortſchreitung zu dem Tonicadreiklange auf, ungeachtet die Hauptſeptime noch in dem Accorde enthalten iſt, und bleibt mehr der Willkühr überlaſſen, nach welchem Grundtone die Fortſchreitung geſchehen ſoll. Statthaben überhaupt muß eine Fortſchreitung, denn das bedingt ſchon die vorhandene Septime, nur wohin ſie geſchehen ſoll, iſt nicht mehr ſo beſtimmt. In folgenden Accorden

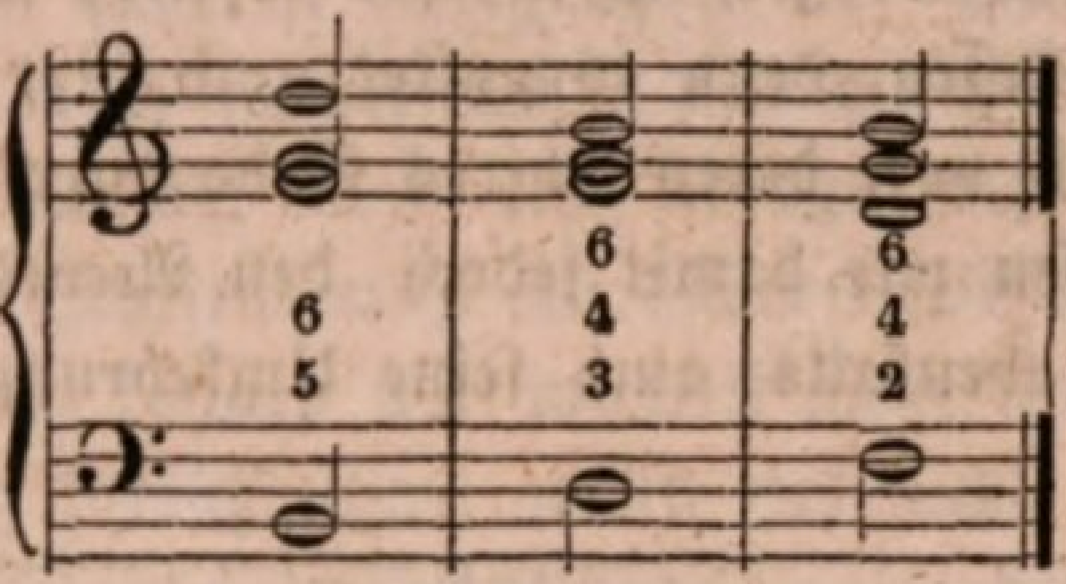


iſt ſämmtlich eine Hauptſeptime enthalten und daher entſchieden eine Fortſchreitung bedingt; wir können mit dieſen Accorden nicht etwa ſchließen; aber wohin die Fortſchreitung geſchehen ſoll, ſpricht ſich, da die Terz klein iſt, durchaus nicht mehr, wenigſtens nicht ſo beſtimmt aus, als wenn die Terz groß iſt, denn dieſe allein, die große Terz, bezeichnet, durch ihr gebieteriſches Verlangen, eine Stufe aufwärts fortzuſchreiten, ganz beſtimmt die Tonart oder den Grundton, wozu, zu welchem der Schritt von dem Dominantenaccorde geſchehen muß. Es bleibt alſo bei der Regel,

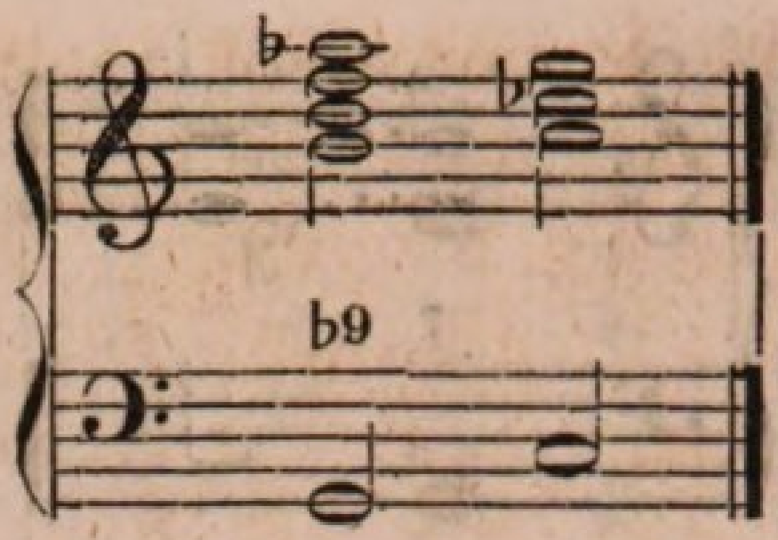
> wenn ein Dominantenaccord in ſeiner eigentlichſten und natürlichen Geſtalt mit großer Terz auftritt, ſo führt er, den Fall des Ihnen bekannten Trugſchluſſes ausgenommen, allemal auch zu dem Dreiklange oder überhaupt dem Accorde ſeiner Tonica; allein
>
> wenn in einem Dominantenaccorde oder überhaupt in einem Accorde, der eine Fortſchreitung nöthig macht, eine kleine Terz enthalten iſt, ſo darf, weil dieſe Terz durchaus kein Verlangen aufwärts fortzuſchreiten zeigt, auch eine Aenderung oder Abweichung in jener Regel vorgenommen werden.

Nun frägt es ſich: wann iſt ein Dominantenaccord, den wir allein als das Mittel der Modulation erkannt haben, in der Lage, daß eine kleine und keine große Terz in ſeiner Harmonie zum Vorſcheine kommt? denn nur in dem Falle iſt dem Vorigen zu Folge möglich, eine Verſchiedenheit in der Fortſchreitung der Modulation oder in dem Schritte von dem modulirenden Accorde zu dem ihm folgenden auflöſenden zu bewirken. Vielleicht entſteht durch die Umkehrungen des Hauptſeptimenaccordes ein ſolches Verhältniß in ſeiner Harmonie, daß kleine Terzen darin vorwalten und ſich in dem Verlangen nach Fortſchreitung nicht zugleich auch eine Entſchiedenheit und Beſtimmtheit der Richtung ausſpricht? — Laſſen Sie uns den Verſuch machen. Auf den gewöhnlichen Septimenaccord über G muß nothwendig die Harmonie von C (Dur oder Moll) folgen, außer es fände ein Trugſchluß ſtatt, denn G iſt die Dominante von C, und die große Terz h in dem Accorde über G will unverhinderlich zu c hinaufſchreiten:

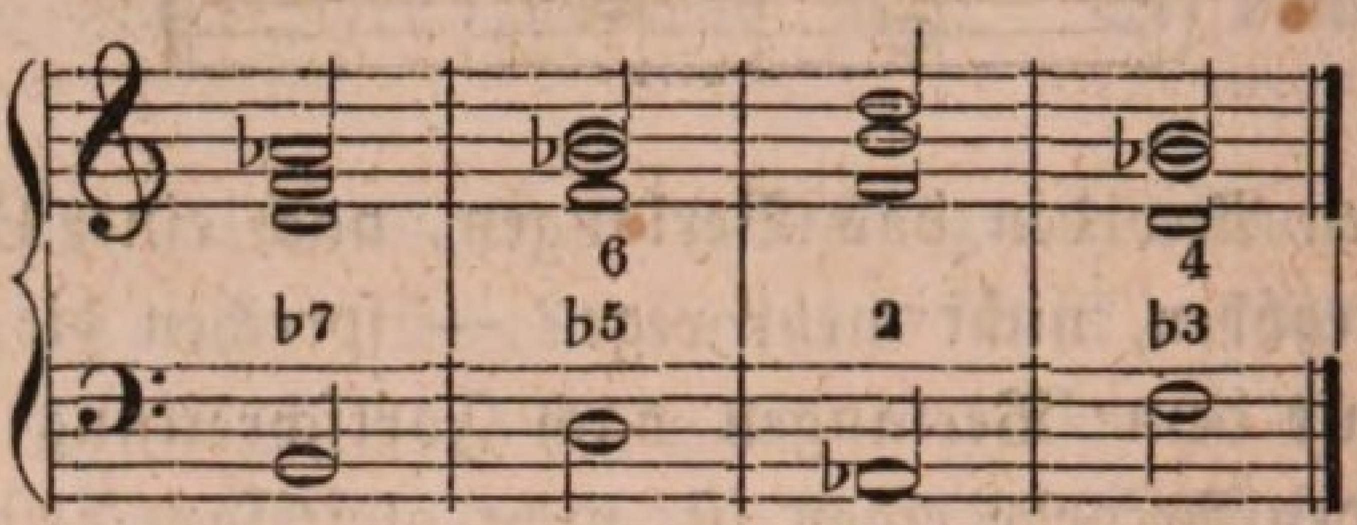
umgekehrt nun kann dieſer Septimenaccord dreimal werden, wodurch folgende neue modulirende Accorde entſtehen:



Iſt bei dieſen Accorden das Verlangen, nach einer C-Harmonie fortzuſchreiten, aufgehoben, nicht mehr rege? — ſprechen die Accorde, indem ſie erklingen, mit dem Verlangen nach Fortſchreitung überhaupt, das jedem diſſonirenden Accorde eigen iſt, nicht gleichſam beſtimmt auch aus, daß ihnen entweder C-Dur oder C-Moll, kurz eine Harmonie von C folgen ſoll? — und laſſen wir dieſe Harmonie ihnen nicht folgen, fühlt unſer Ohr ſich da nicht, nun auf eine unerlaubte Weiſe oder erlaubte Weiſe betrogen? — Allerdings — ſagen Sie — in ſeinen Umkehrungen ſowohl als in ſeiner erſten natürlichen Geſtalt, mit dem Grundbaſſe unter ſich, will dieſer Dominantenaccord unverkennbar nach C fortſchreiten. Und warum? — weil auch in den Umkehrungen das vorwaltende Verhältniß der großen Terz zwiſchen dem Grundbaſſe G und dem Tone **h** nicht aufgehoben iſt. Was aber bei einem Septimenaccorde, überhaupt einem Accorde gilt, muß und wird auch bei allen übrigen Accorden gleicher Art gelten, und durch die Umkehrungen eines Septimenaccordes gelangen wir ſomit keineswegs zu einem ſolchen Intervallenverhältniſſe in demſelben, daß dasjenige einer großen Terz aufgehoben wäre und ſtatt deſſen das der kleinen Terz vorwaltete, bei welchem allein, wie wir geſehen haben, die Fortſchreitung unbeſtimmt wird und eine Abwechſelung darin getroffen werden kann. Welcher andere Ausweg indeſſen ſteht unſerer Unterſuchung jetzt noch offen? — Wir wollen einmal zu den Zuſammenſetzungen unſere Zuflucht nehmen, und zu dem Septimenaccorde noch eine None und zwar zunächſt die kleine None zufügen:



Iſt nunmehr das beſtimmte Verlangen des Accordes über G, nach einer C-Harmonie fortzuſchreiten, aufgehoben? — Auch noch nicht; ich mußte, wenn ich keinen Trugſchluß machen wollte, nothwendig den Dreiklang über C folgen laſſen, denn es waltet auch hier noch das Verhältniß der großen Terz g—h vor, deren oberes Ende durchaus eine Stufe über ſich treten will. Laſſen wir damit jedoch den Accord noch nicht fahren, ſondern unterſuchen ebenfalls auch ſeine Umkehrungen. Deren ſind bekanntlich vier:



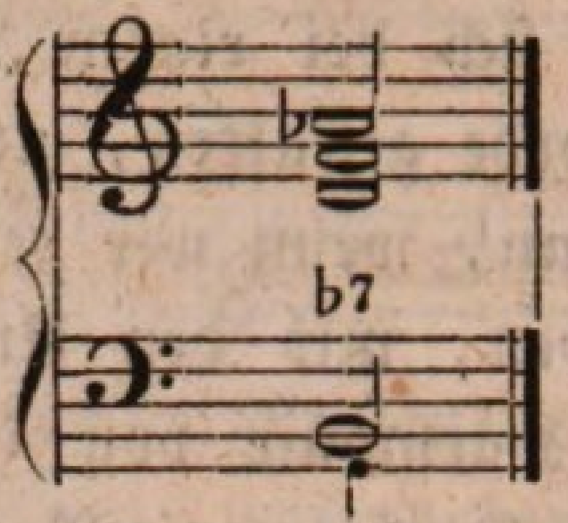
Jetzt, meine Herren! iſt nicht eine einzige große Terz in den Accorden, weil die Octav des Grundbaſſes G fehlt, und ohne Zweifel haben wir demnach auch, da das Verhältniß der kleinen Terz vorwaltet, unſer Ziel erreicht, und Modulationsaccorde gewonnen, welche, weil ſie in ſich ſelbſt nicht ſchon ihre Fortſchreituug beſtimmt vorſchreiben, eine Verſchiedenheit oder eine Abwechſelung in der Ausweichung, dem Uebergange, zulaſſen. Prüfen Sie nur jeden dieſer Accorde genau: es haftet ihnen freilich wohl eine Neigung nach dem C, deſſen Harmonie die unverhinderliche Folge ihres urſprünglichen Accordes war, immer noch an; aber das entſchiedene Verlangen darnach iſt doch nicht mehr da, und unſer Ohr ſcheint ſich auch nicht beleidigt fühlen zu wollen, wenn wir einen andern auflöſenden Accord als den von C folgen laſſen. So merken Sie ſich denn die Regel,

> ſobald eine Modulation durch eine der Umkehrungen des Nonenaccordes geſchieht, kann auch von der urſprünglichen Fortſchreitung derſelben abgewichen und ein anderer Uebergang, d. h. eine Ausweichung auch nach einer anderen als der urſprünglichen Tonart, gewählt und gemacht werden;

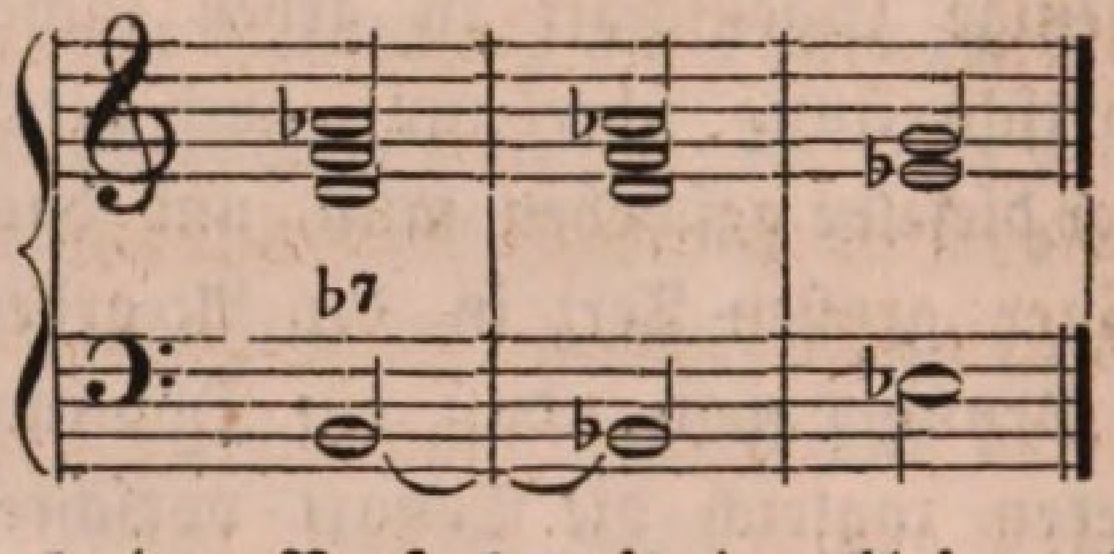
denn legten wir unſerer vorhin deshalb angeſtellten Unterſuchung auch

nur den Nonenaccord über G zum Grunde, ſo muß — wie geſagt — was von einem Accorde gilt, auch von jedem anderen Accorde gleicher Art gelten, wie die Sache ſich bei einem Nonenaccorde geſtaltet, auch bei jedem andern Nonenaccorde geſtalten, und die Regel ſtets allgemein ſeyn. Uebrigens wohin nun, wenn wir bei dem Beiſpiele des Nonenaccordes über G ſtehen bleiben, mit den Umkehrungen deſſelben anders fortſchreiten als nach der Harmonie von C? — Der freien Willkühr können und dürfen wir hier eben ſo wenig Preis gegeben ſeyn und bleiben als bei irgend einer anderen Gelegenheit der muſikaliſchen Harmonie. Wollen wir Freiheit auch in der Kunſt und die größtmöglichſte Mannigfaltigkeit, ſo kann niemals doch eine völlige Zügelloſigkeit zum Zwecke führen. Ueber jedem Schritte muß ein höherer Wille, ein beſtimmtes Licht walten. Wohin alſo können wir mittelſt einer Umkehrung des Nonenaccordes anders noch fortſchreiten, wenn wir nicht zu der urſprünglichen Tonica damit überzugehen beabſichtigen? — woher die Regel nehmen und wo iſt dieſelbe, nach welcher ſich hier eine Abwechſelung im Satze treffen läßt? — In der That, meine Herren! drängen ſich dieſe und ſolche Fragen mit unabweislicher Strenge jetzt auf; allein wir werden dieſelben eben ſo bald und beſtimmt auch beantworten und beantwortet haben, wenn wir den Accorden, die uns in einer Art von Ungewißheit über die Fortſchreitung laſſen, wiederum auf irgend eine Weiſe denjenigen Charakter und diejenige Eigenſchaft zu geben ſuchen, welche mit dem Verlangen nach Fortſchreitung überhaupt auch die Richtung aufs Neue vorſchreibt, in welcher dieſelbe geſchehen muß, und das iſt: die Herſtellung des Verhältniſſes einer großen Terz in den Accorden, denn wir haben erfahren, daß der Grund davon, daß ein Dominantenaccord ganz beſtimmt und entſchieden zugleich die Tonart vorſchreibt, nach welcher er überführt, lediglich oder hauptſächlich doch in dem Verhältniſſe der großen Terz beruht, das in ihm vorwaltet. Wenn wir alſo in jenen Accorden, den Umkehrungen des Nonenaccordes, welche um der durch das in ihnen vorwaltende Verhältniß der kleinen Terz bewirkten Ungewißheit und Unbeſtimmtheit ihres Ausdruckes willen eine Verſchiedenheit in der Fortſchreitung zulaſſen, auf irgend eine Weiſe das Verhältniß der großen Terz wieder herſtellen, ſo wird von ihnen ſelbſt auch aufs Neue diejenige Harmonie bezeichnet werden, zu welcher ſie überführen. Und wie kann das wohl geſchehen? — Dadurch daß wir das eine oder andere ihrer Intervalle um einen halben Ton erniedrigen und den auf ſolche Weiſe entſtehenden Ton zu einer Dominante erheben. Ein Beiſpiel wird Ihnen das ſogleich klar machen. Nehmen wir dazu jene

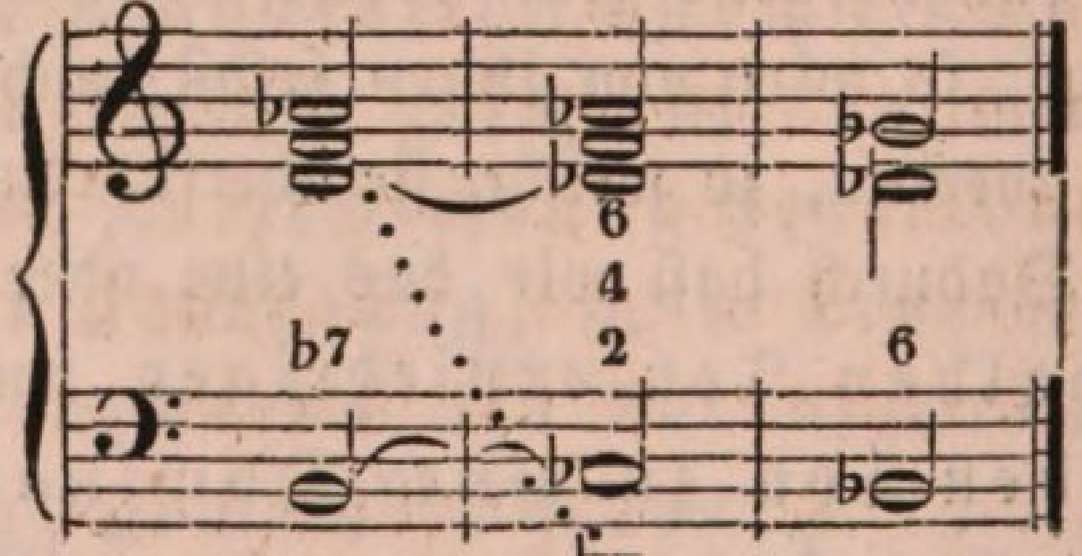
erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes über G, den verminderten Septimenaccord —



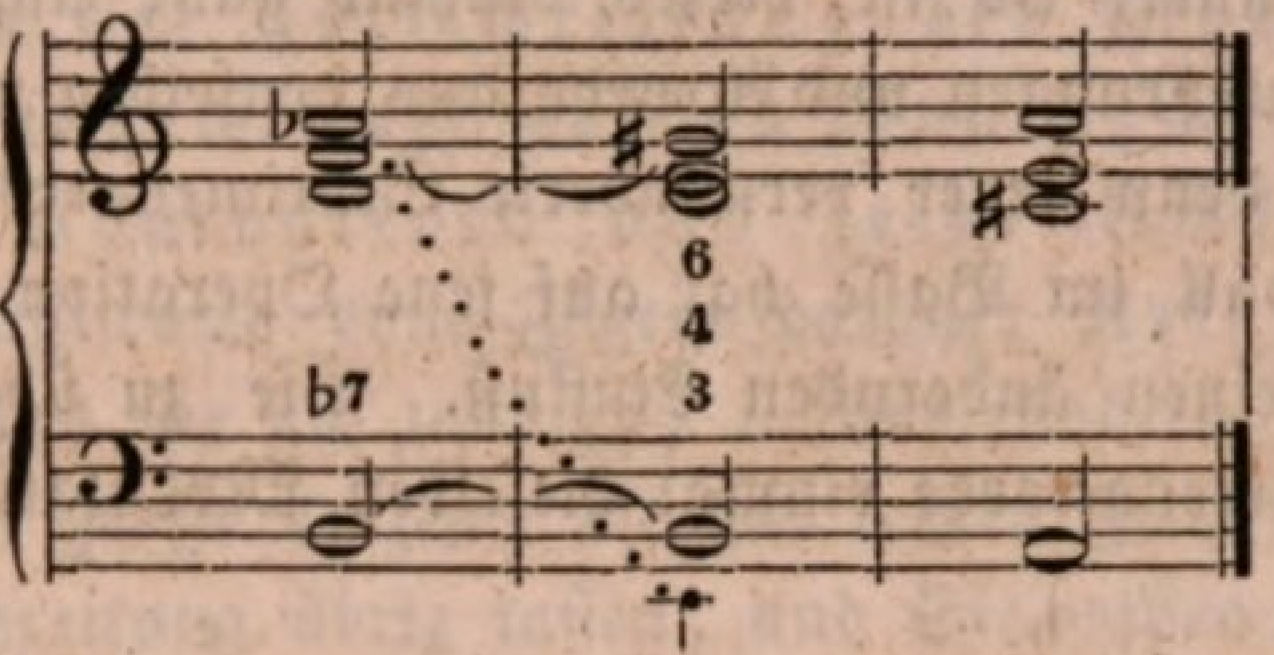
Dieſer Accord modulirt ſeinem erſten Grundbaſſe nach und in der Regel nach C-Moll; weil aber, wegen des Mangels einer großen Terz in dem Accorde, die Neigung nach dieſer Tonart oder dieſer Tonica ſich nicht ganz beſtimmt darin ausdrückt, ſo bleibt die Vermuthung und auch die Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß er auch zu noch anderen Tonarten überzuführen vermag, und indem wir nach dieſen noch anderen Tonarten forſchen, zu welchen er allem Anſcheine nach ebenfalls überzuleiten vermag, finden wir dieſelben, wie ich ſage, wenn wir eins ſeiner Intervalle um einen halben Ton erniedrigen und dann den daraus entſtehenden Ton zur Dominante erheben, als Dominante betrachten. Thun wir denn das, und erniedrigen z. B. zuvörderſt den Baßton: was entſteht? — der reine Hauptſeptimenaccord über B, der, wegen der darin vorwaltenden großen Terz b—d, zu keiner andern als der Harmonie von Es überzuleiten im Stande iſt;



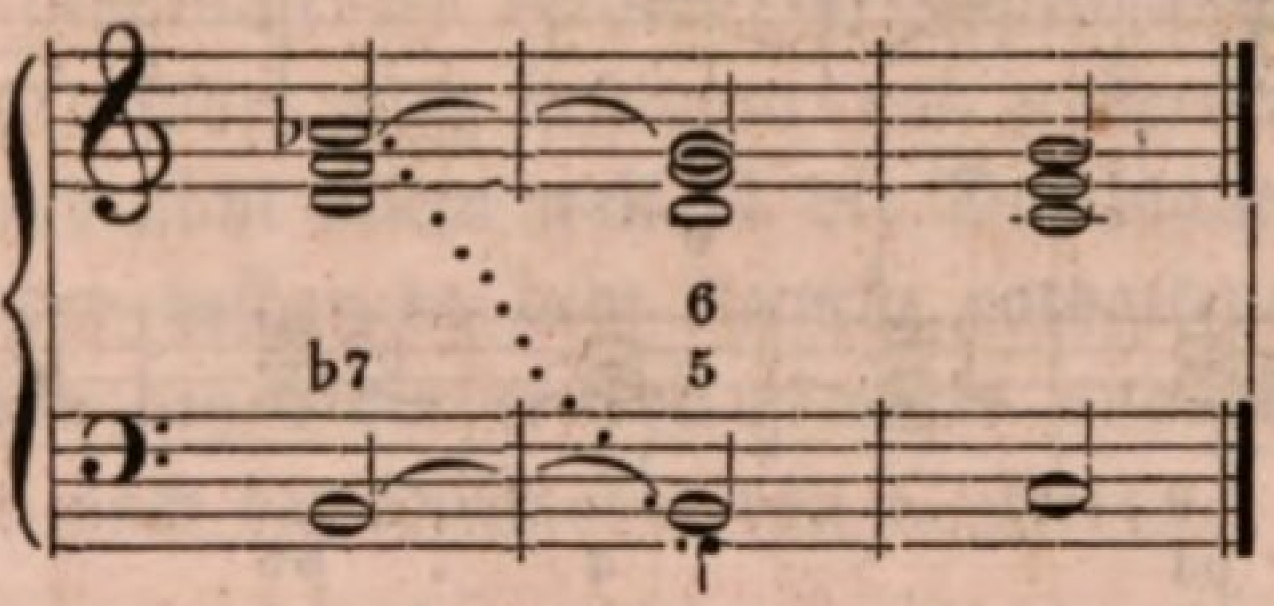
Machen wir hiernach den Verſuch mit der kleinen Terz d im Accorde, erniedrigen auch dieſe um einen halben Ton und laſſen ſie dann als Dominante gelten: ‘wohin kommen wir dann mit dem Accorde? — nach Ges, denn nicht allein daß Des die Dominante von Ges iſt, ſondern die auf jene Weiſe in dem Accorde wieder entſtehende große Terz des—f will es ſo:



Erniedrigen wir die verminderte Quinte f im Accorde um einen halben Ton, in welchem Falle wir aber nun der bequemeren Schreibart willen einen enharmoniſchen Tonwechſel eintreten laſſen müſſen, und nehmen ſie dann als Dominante an, ſo entſteht die große Terz e—gis, und wir ſind genöthigt fortzuſchreiten nach der Harmonie von A:



Erniedrigen wir endlich die verminderte Septime as im Accorde um einen halben Ton, und laſſen den dadurch entſtehenden Ton als Dominante gelten, ſo gelangen wir, auch um der alsdann im Accorde entſtehenden großen Terz g—h willen, nach der Harmonie von C:

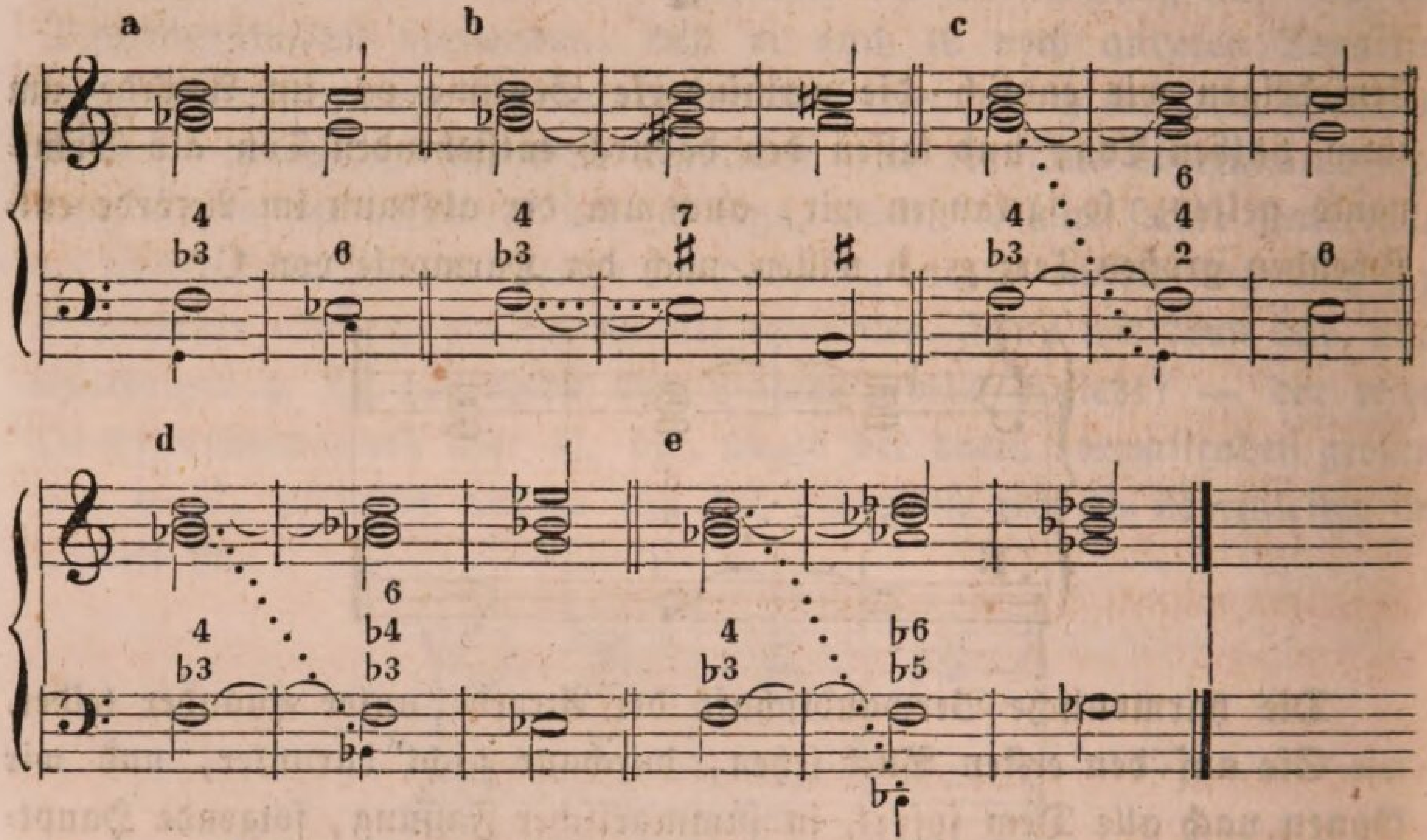


Die harmoniſche Verwandtſchaft der Accorde unter einander leidet, wie Sie auf den erſten Blick ſehen, durchaus nicht darunter, und wir können nach alle Dem ſofort, in ſummariſcher Faſſung, folgende Hauptregel aufſtellen:

eine Abwechſelung oder Verſchiedenheit in der Fortſchreitung der Modulation kann, außer dem Trugſchluſſe, noch getroffen werden, wenn dieſelbe durch einen umgekehrten Nonenaccord geſchieht, und alsdann zwar auf eine vierfache Weiſe, je nachdem wir das eine oder andere Intervall jenes umgekehrten Accordes um einen halben Ton erniedrigen, und in dieſem erniedrigten Zuſtande dann zu einer Dominante erheben, die ganz beſtimmt auch die Tonica angiebt, zu welcher nunmehr die Fortſchreitung geſchieht.

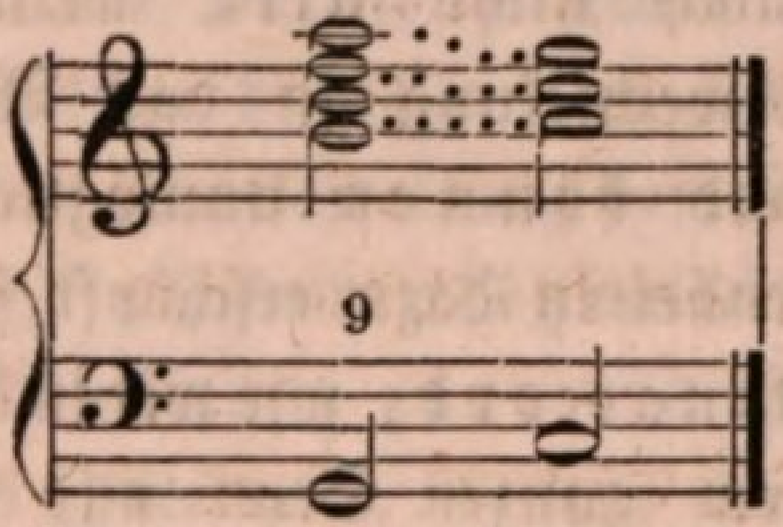
In dieſer Faſſung drückt die Regel ganz deutlich auch ihre Abſicht

und ihren Zweck aus. Halten Sie mir nicht entgegen, daß ich vorhin nur mit der erſten Umkehrung des kleinen Nonenaccordes, dem verminderten Septimenaccorde, die beiſpielsweiſe Unterſuchung angeſtellt habe, und ſich bei einer anderen Umkehrung, dem Terzquarten-, Quintſexten- oder übermäßigen Secundenaccorde, die Sache vielleicht anders verhalten, und geſtalten könne. Es iſt dieſes deshalb ganz unmöglich, weil alle dieſe weiteren Umkehrungen und Accorde aus denſelben und keinen anderen Tönen beſtehen, denn jener verminderte Septimenaccord, und ob dieſes oder jenes Intervall im Baſſe hat auf jene Operation in der Fortſchreitung durchaus keinen ändernden Einfluß. Sie zu überzeugen, will ich mit dem Terzquartenaccorde einmal dieſelben Modulationen machen:

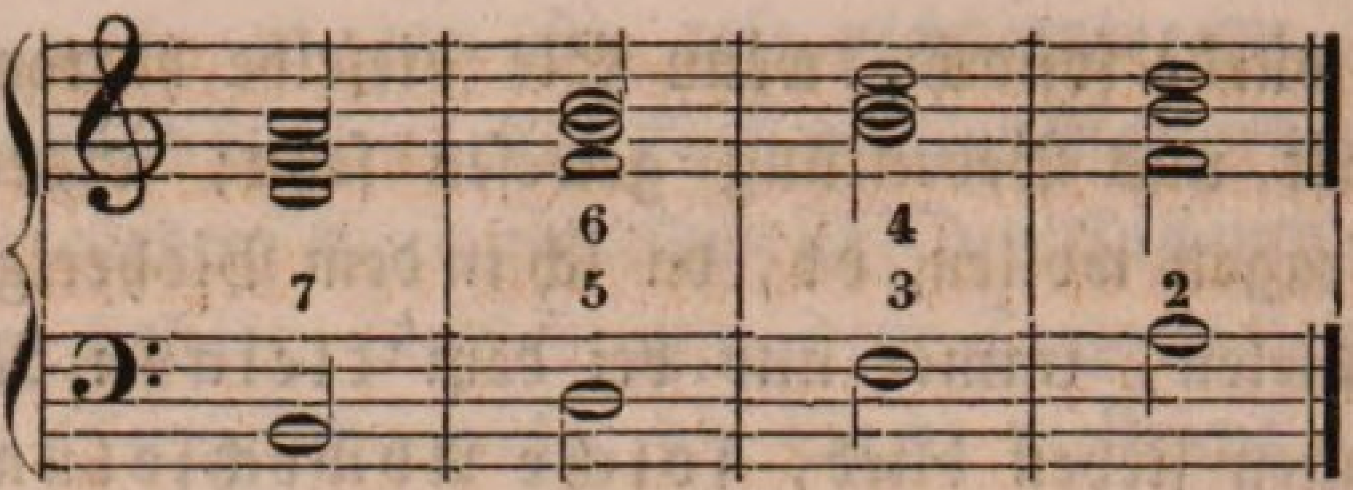


Urſprünglich modulirt der Accord wie bei a; indem ich aber ſeinen Baß (urſprüngliche Septime) um einen halben Ton erniedrige und dann als Dominante annehme, gelange ich durch ihn weiter wie bei b; indem ich ſeine kleine Terz (as) um einen halben Ton erniedrige und zur Dominante mache, komme ich nach C-Dur wie bei c; durch eine gleiche Operation mit ſeiner Quarte modulire ich wie bei d, und endlich durch dieſelbe Operation mit ſeiner Sexte ſchreite ich wie bei e fort. Iſt die Sache anders als vorhin beim verminderten Septimenaccorde? — nein, die Lage der Intervalle und mit dieſer die Namen der Accorde ſind anders, aber die Tonarten, zu welchen der Schritt auf ſolche Weiſe zu geſchehen vermag, nicht, und noch weniger der Proceß der Fortſchreitung an ſich. So werden Sie ſtets zu ein und demſelben Reſultate gelangen, Sie mögen nehmen welche Umkehrung des Accordes Sie wollen. Eine Einwen-

dung dieſer Art würde ſonach, wenn Sie dieſelbe hätten machen wollen, ganz ohne Gehalt und Bedeutung geweſen ſeyn; anders jedoch iſt es, wenn Sie mich fragen wollen, ob, da ich in dem Bisherigen, und namentlich in den Beiſpielen, immer nur bei dem kleinen Nonenaccorde und ſeinen Umkehrungen ſtehen blieb, ſolche Abwechſelungen und Veränderungen in der Fortſchreitung der Modulation auch getroffen und angewendet werden können, wenn dieſe durch den großen Nonenaccord und ſeine Umkehrungen geſchieht? — Ich antworte ohne Zögern darauf: Nein, denn der große Nonenaccord an und für ſich zunächſt, in unveränderter Geſtalt, enthält eine, ja ſogar zwei große Terzen, die gar keinen Zweifel über die Richtung ſeiner Fortſchreitung übrig laſſen, und Sie wiſſen: dieſe Beſtimmtheit des Ausdruckes, dieſes unbedingte Vorſchreiben der Bewegung, darf und kann nicht ſtatt haben, wenn eine Wahl ſoll getroffen werden können darin, ob man zu dieſer oder jener Tonart mit dem Accorde übergehen will. Der große Nonenaccord über G z. B. (wie es ſich überhaupt mit einem großen Nonenaccorde verhält, iſt Ihnen aus der ſiebenzehnten Lection her bekannt) führt ganz beſtimmt und unverhinderlich nach dem Accorde über C, und nicht allein weil G die Dominante von C iſt, ſondern auch wegen der beiden in dem Accorde enthaltenen großen Terzen g—h und f—a, von denen die erſte aufwärts und die andere eben ſo beſtimmt abwärts nach der Harmonie von C ſtrebt:



Und kehren wir dann den Accord um, ſo entſtehen zwar vier andere Accorde, in welchen die kleine Terz vorzuwalten ſcheint, immer aber auch das Verhältniß der großen Terz f—a noch vorhanden bleibt, und da dieſes nicht entfernt werden kann, läßt ſich auch kein Mittel auffinden, den Accorden eine ſolche Geſtalt und Lage, wie einen ſolchen Charakter zu geben, daß mit ihrem Verlangen nach Fortſchreitung überhaupt nicht auch noch eine Entſchiedenheit der Richtung, in welcher jene geſchehen ſoll, und muß, verbunden wäre. Wenn Sie dieſe Accorde z. B. hören, die ſämmtlich Umkehrungen des großen Nonenaccordes über G ſind —



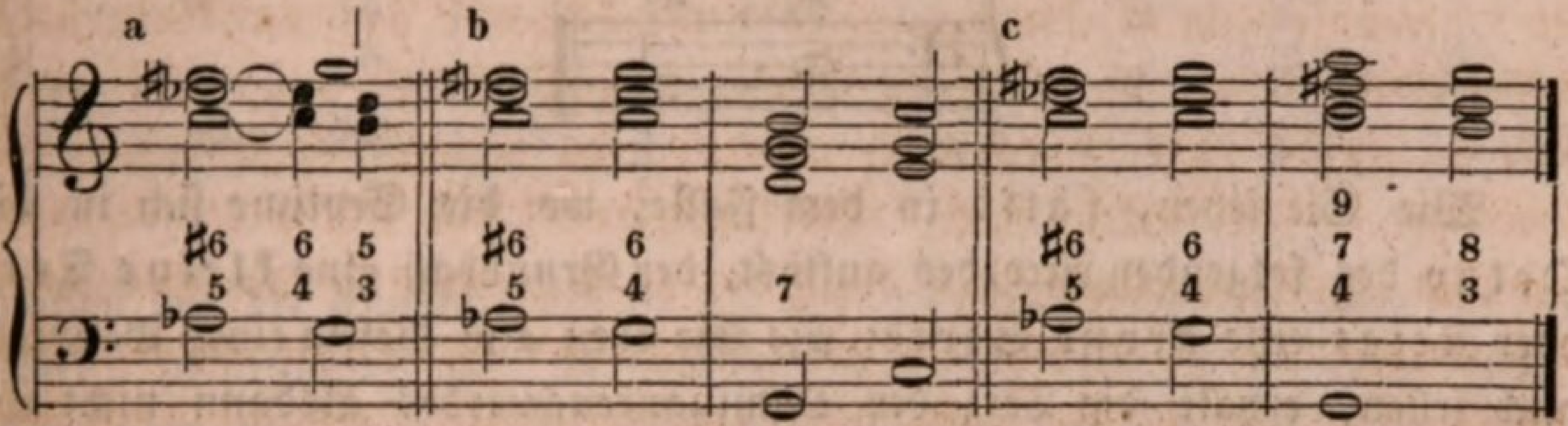
empfinden Sie ebenfalls, wie vorhin bei den Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes, nicht mehr das ganz beſtimmte Verlangen derſelben, nach der Harmonie von C überzugehen? — Gewiß, und das wird verurſacht insbeſondere durch die ſtets vorhandene große Terz f—a. Wie auch wäre es anzufangen, durch dieſe Accorde eine andere Fortſchreitung zu bewirken? — Ich wüßte und weiß wenigſtens kein Mittel. Geſchieht demnach eine Modulation durch den *großen* Nonenaccord oder eine ſeiner Umkehrungen, ſo kann keine Aenderung in ihrer Fortſchreitung getroffen werden, und wir müſſen daher jener aufgeſtellten Hauptregel noch das weitere ausdrückliche Bemerken zufügen,

> daß auch nicht durch jedweden umgekehrten Nonenaccord, ſondern *ausſchließlich nur durch die Umkehrungen des kleinen Nonenaccordes der Schritt zu einer andern als der eigentlich angeſtammten Tonica zu geſchehen vermag.*

Uebrigens ſind damit, daß, wie ich in dem Bisherigen deutlich nachwies, blos die Umkehrungen des *kleinen* Nonenaccordes unter bezeichneten Umſtänden auch andere als die urſprünglich angeſtammten Fortſchreitungen zulaſſen, noch nicht *alle* weitere Mittel und Wege, Mannigfaltigkeit und Abwechſelung in das Werk der Modulation zu bringen, abgeſchnitten, und *können* unmöglich auch mit dieſer *einen* — *alle* ſonſtigen Gelegenheiten dazu erſchöpft ſeyn, als nicht allein der ſogenannte *große Sextenaccord*, wie wir in der vorhergehenden Lection geſehen haben, der ſeinem ganzen Seyn und Weſen nach eben ſowohl ein Modulationsaccord iſt denn alle übrigen Arten von Dominantenaccorde, eine *zweifache* Fortſchreitung zuläßt, ſondern nothwendig doch auch bei dem *gewöhnlichen Dominantſeptimenaccorde* wohl eine ſolche Abwechſelung oder Aenderung möglich ſeyn muß, da jener kleine Nonenaccord nur entſteht durch Zufügung der kleinen None zu dem Dominantſeptimenaccorde.

Betreff der verſchiedenen Fortſchreitung des großen Sexten- oder Quintſextenaccordes habe ich nichts Beſonderes mehr zuzufügen: er kann, wie ich Ihnen in der vorhergehenden Lection erklärte, nicht allein zu dem *Dreiklange*, alſo in Wahrheit der Tonart desjenigen Grundtones, zu welchem ſein Baß unveränderter Weiſe um eine halbe Stufe abſteigt,

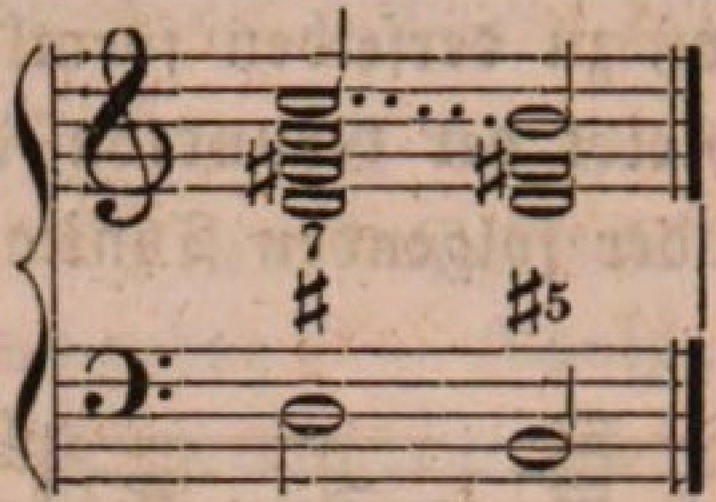
ſondern auch zu dem Quartſextenaccorde deſſelben übergehen, wodurch dann ein vollkommener Schluß erſt noch nöthig wird. Wir können moduliren durch dieſen Accord wie unter a des folgenden Notenbeiſpieles, und auch wie unter b; ſoll auch hier bei b ein Schluß in der Tonart wie bei a erfolgen, ſo muß zu derſelben förmlich zurückmodulirt werden, wie bei c, denn anders bleibt der Grundton des erreichten Quartſextenaccordes auch Dominante der folgenden Tonica:



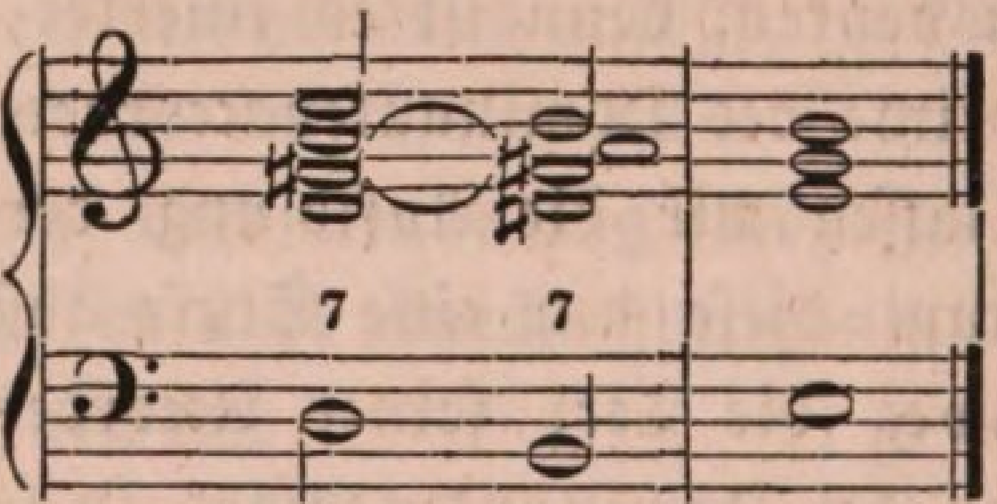
Sie bemerken, daß ich unter a die falſche Quintenfolge zu vermeiden hatte, die bei b und c nicht ſtatt finden konnte, und daß ich unter c die Rückmodulation der Kürze halber mittelſt des ſogenannten Undecimenaccordes bewerkſtelligte, der hier unvorbereitet eintreten durfte, weil der Grundton ſeines folgenden auflöſenden Dreiklangs und urſprünglich auch deſſen Harmonie ſchon vorausging.

Den gewöhnlichen Dominantſeptimenaccord nun aber anlangend: wie werden wir bei der Modulation durch ihn noch einen andern Schritt als den in die Harmonie ſeiner eigentlichen Tonica, zu welcher er ſich ſo entſchieden hinneigt, zu thun im Stande ſeyn? — Nur wenn wir das Geſetz der Fortſchreitung der Septime, als der einzigen Diſſonanz in dieſem Accorde, in ſeinem allgemeinen Sinne, nämlich daß ſie, die Septime, zu ihrer Auflöſung eine Stufe fällt, ohne beſondere Rückſicht noch in welches Intervall, — nur wenn wir jenes Geſetz in dieſem allgemeinen Sinne auffaſſen, läßt ſich, aber dann beſtimmt auch, eine Möglichkeit dazu denken, denn iſt es einerlei, welches Intervall der Ton, zu dem die Septime des Dominantenaccordes fortſchreitet, in ſeinem Accorde bildet, und laſſen wir die Auflöſung der Septime als richtig gelten, wenn überhaupt dieſe nur eine Stufe abſteigt, ſo braucht jener Ton auch nicht durchweg die Terz ſeines Accordes zu ſeyn, wie es allemal der Fall iſt, wenn der Dominantenaccord zu ſeinem Tonicadreiklange übergeht, ſondern kann auch wohl die Octave oder Quinte in ſeinem Accorde ausmachen, und eine von dieſen beiden zwar, weil die Auflöſung der Septime bekanntlich nur durch eine vollkommene Conſonanz bewirkt zu werden vermag. — Machen wir zunächſt den Verſuch mit der Auf-

löſung der Septime in die Octave. Das erſte beſte Beiſpiel wird darthun, daß wir dadurch allemal zu der parallelen Molltonart der Tonart der Dominante, über welcher der Septimenaccord erſcheint, gelangen:

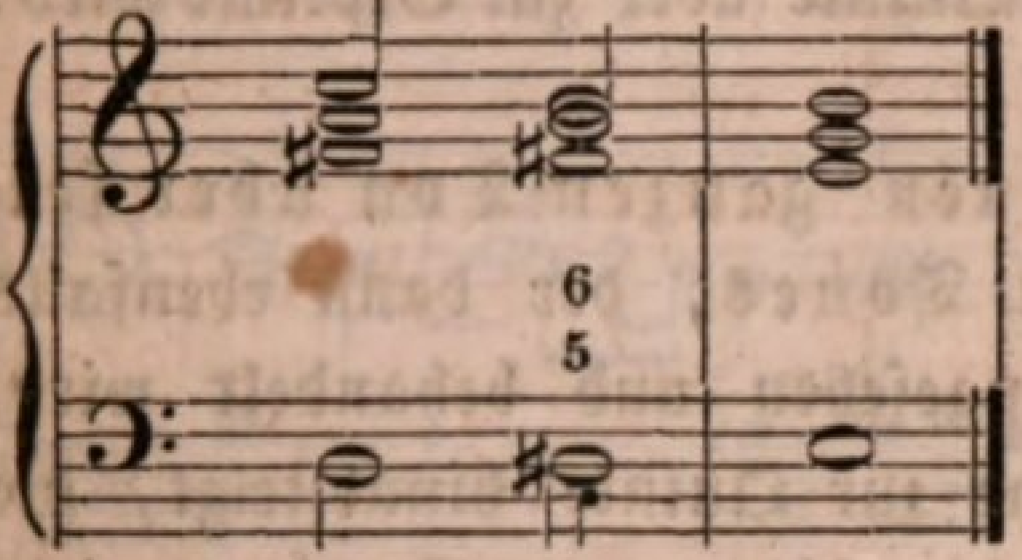


Wie Sie ſehen, fällt in dem Falle, wo die Septime ſich in die Octav des folgenden Accordes auflöst, der Grundbaß eine kleine Terz oder ſteigt eine große Sexte; wie Sie eben aus dieſem einen Beiſpiele auch ſehen, erhält die Terz des Dominantenaccordes alsdann nicht ihr Recht, eine Stufe aufwärts fortzuſchreiten, ſelbſt abgeſehen von dem Intervalle, zu welchem es geſchähe, und das macht den Uebergang immer etwas grell und hart, weshalb, um dieſe Härte zu mildern, am ſchicklichſten auch der folgende Accord ſogleich zu einem diſſonirenden und zwar Septimenaccorde gemacht wird, ſo daß derſelbe gewiſſermaßen nur als der Vermittler eines ferneren Uebergangs und in der Regel zwar nach der parallelen Molltonart der urſprünglichen Tonica erſcheint. Den Septimenaccord über D als Beiſpiel beibehalten, gelangen wir demnach, wenn wir ausnahmsweiſe die Septime ſich in die Octav ſtatt in die Terz auflöſen, den Grundbaß ſtatt zur Tonica zur kleinen Unterterz oder großen Oberſexte fortſchreiten und zur Milderung der Härte und (wenn auch nur ſcheinbaren) Gezwungenheit, die in dieſem Uebergange liegt, dem Accorde derſelben ſofort eine neue Septime ſich zufügen laſſen, nach E-Moll, der parallelen Molltonart von G, welches die urſprüngliche Tonica iſt, wenn D als Dominante erſcheint:

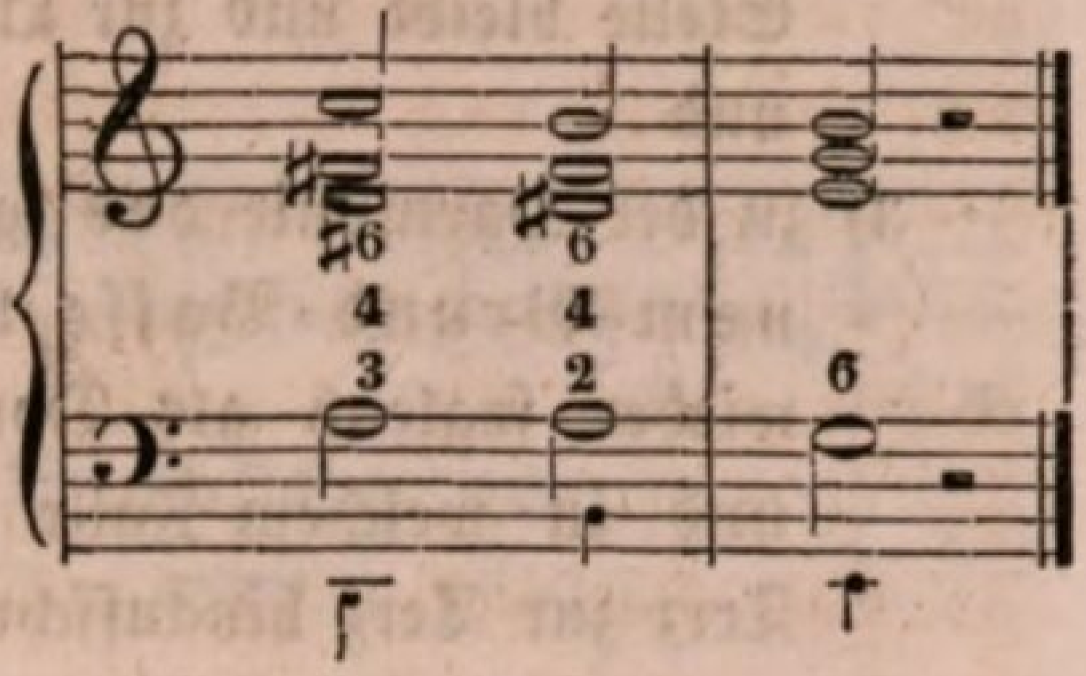


Die Terz des erſten Dominantenaccordes bleibt jetzt liegen und wird zur Quinte, die Quinte wird zur Septime, und die Octav erhöht ſich um einen halben Ton und wird zur großen Terz. Daß die beiden Septimenaccorde ſtets über ihrem Grundbaſſe bei dieſer Forſchreitung erſcheinen,

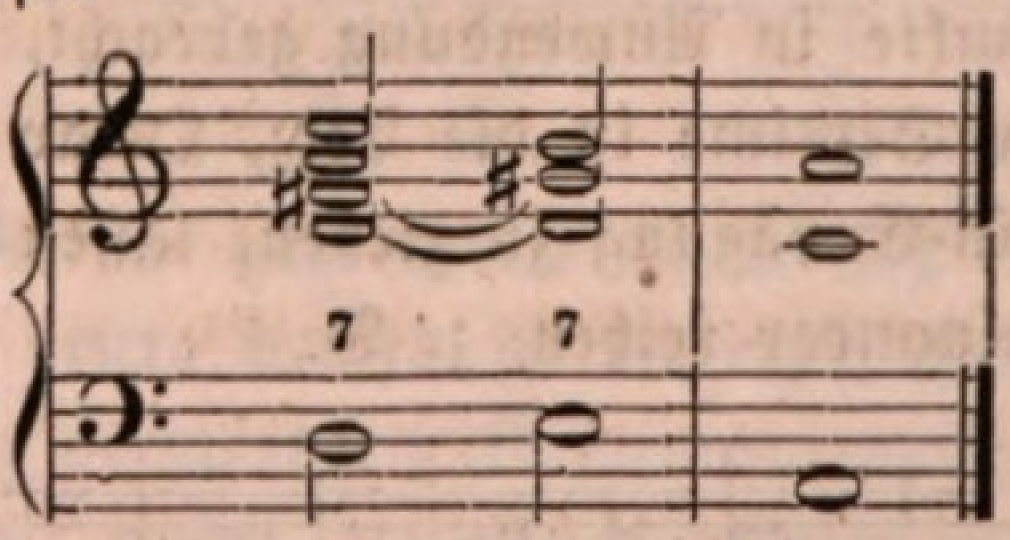
iſt nicht nothwendig: es kann jede Art von Verſetzung oder Umkehrung dabei angewendet werden, und am wirkſamſten zwar diejenige, bei welcher der Baß auf ſeiner Stelle liegen bleibt, oder höchſtens ſtufenweiſe fortſchreitet, als:



oder



Laſſen wir die Septime ſich in die Quinte des folgenden Accordes auflöſen, ſo gelangen wir allemal vorerſt in die Tonart des einen ganzen Ton über der Dominante liegenden Grundtones; da wir jedoch auch dieſen, und zwar aus denſelben Urſachen und auf dieſelbe Weiſe wie vorhin bei dem Fortſchritt der Septime in die Octav, ſofort wieder eine Dominante mit der Septime in ihrem Accorde ſeyn laſſen, ſo kommen wir endlich zu derjenigen Tonart, deren Grundton eine Quinte höher oder Quarte tiefer als die erſte Dominante liegt; z. B. wir laſſen die Septime des Dominantenaccordes über **D** ſich in die Quinte des folgenden Accordes auflöſen, ſo muß dieſer der Accord von **E** ſeyn, und fügen wir nun dieſem Accorde von **E** ſofort wieder eine Septime zu, ſo daß er als ein Dominantenaccord erſcheint, ſo gelangen wir natürlich zu **A**, welches eine Quinte über oder eine Quarte unter dem erſten **D** liegt, die Dominante von dieſem **D** iſt:



Die Terz ſteigt in dieſem Falle zur Terz des folgenden Accordes hinauf und die Octav wird zur Septime.

Sonach läßt denn der gewöhnliche Septimenaccord drei verſchiedene Fortſchreitungen zu:

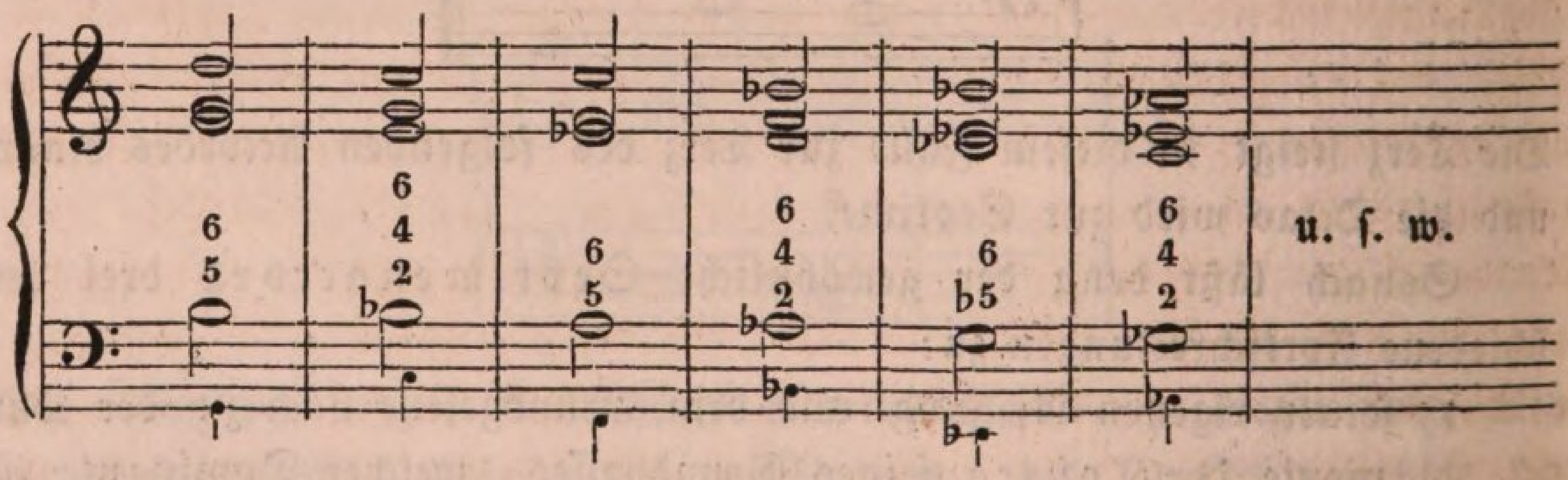
1) ſeiner eigenen Neigung und dem Grundgeſetze nach zu der Harmonie der Tonica ſeines Grundbaſſes, welcher Dominante iſt, und in welchem Falle die Septime zur Terz hinabſteigt und die Terz zur Octav aufwärts fortſchreitet;

2) zu der Harmonie des eine kleine Terz unter ſeinem Grundtone liegenden Tones, der dann ſofort auch wieder als Dominante betrachtet und behandelt, und in welchem Falle die Septime ſich in die Octav auflöst, die Terz aber an ihrer Stelle bleibt und zur Quinte, die Quinte aber zur Septime wird; und

3) zu der Harmonie des gerade einen ganzen Ton über ſeinem Grund-Baſſe liegenden Tones, der dann ebenfalls wieder ſogleich als Dominante angeſehen und behandelt wird, und in welchem Falle die Septime zur Quinte hinabſteigt, die Terz zur Terz hinaufſchreitet, und die Octave zur Septime wird.

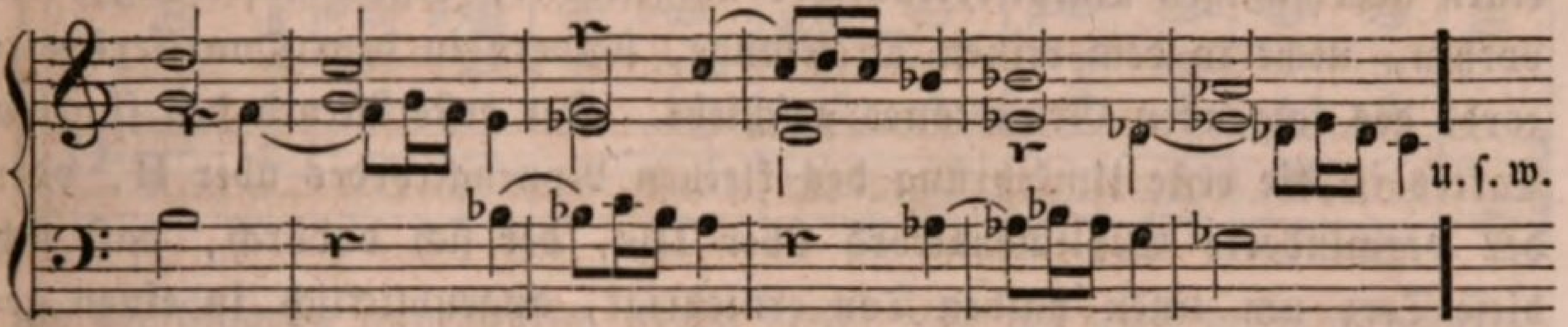
Die vorhin mitgetheilten Beiſpiele reichen hin, Ihnen dies Alles klar zu machen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die letzten beiden Arten von Fortſchreitungen nur Ausnahmen von der Regel ſind, genau genommen nur Trugſchlüſſe, und daher auch nur ſelten vorkommen dürfen, aber zu welch' neuer ungemein reicher Mannigfaltigkeit im Satze ſie Veranlaſſung geben, werden Sie ſich in Folgendem hinlänglich überzeugen.

Das Erſte, was aus dieſen beiden Arten von Fortſchreitungen hervorgeht, iſt, daß recht wohl, wie Ihnen außerdem von früher her bekannt iſt, zwei Septimenaccorde unmittelbar auf einander folgen dürfen, wenn nur die Intervalle ſelbſt nnd einzelnen Stimmen ihre gehörige Auflöſung und Fortſchreitung erhalten, nnd dann zweitens, daß ausnahmsweiſe die Terz eines Dominantenaccordes auch wohl nicht aufzuſteigen braucht, ſondern entweder an ihrer Stelle liegen bleiben oder auch fallen kann. Nur dieſe beiden Punkte in Anwendung gebracht, ohne noch die Art der Fortſchreitung, ob die Septime in die Terz, Octav oder Quinte ſich auflöst u. ſ. w., dabei in Erwägung zu ziehen, laſſen ſich ſchon die ſeltſamſten Harmonien an einander reihen, z. B.

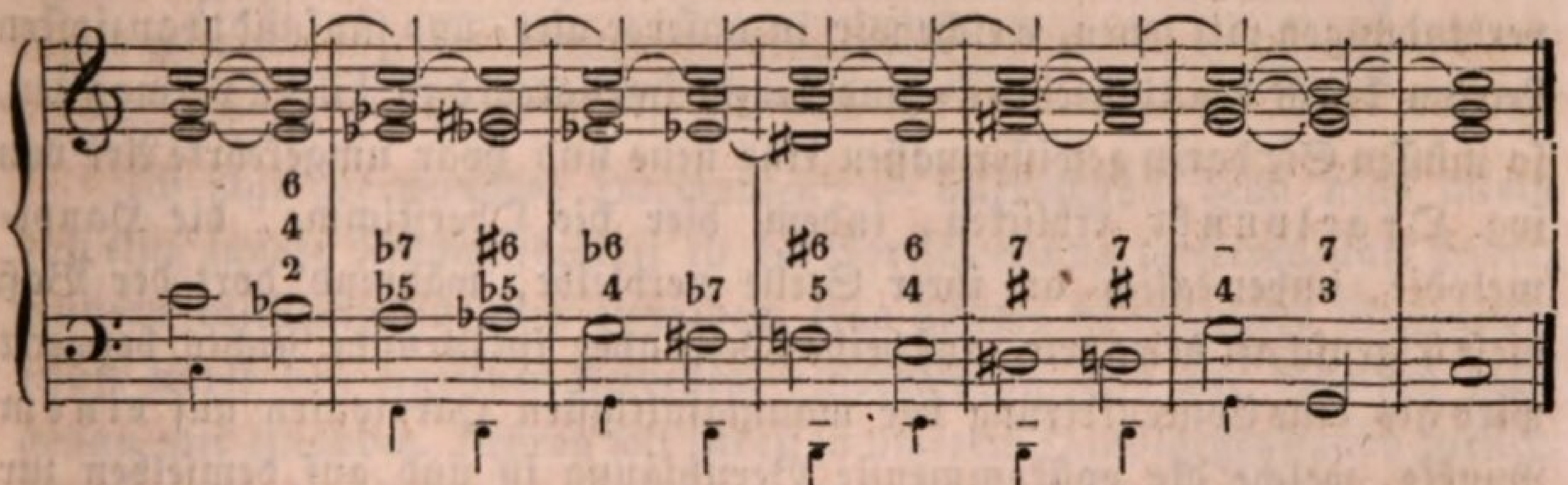


Als ſicheren Wegweiſer habe ich den Grundbaß mit kleinen Noten angemerkt. Quintſexten- und Secundquartſextenaccord wechſeln fortwährend

mit einander ab; die Septime löst ſich ſtets richtig in die Terz auf, aber die Terz fällt immer einen halben Ton, ſtatt daß ſie um ebenſo viel ſteigen ſollte. Zur beiläufigen Repetition früherer Lehren will ich dies Beiſpiel auch einmal mit einem Paar Diſſonanzen, Nebenharmonien, Nachahmungen u. ſ. w. verzieren:



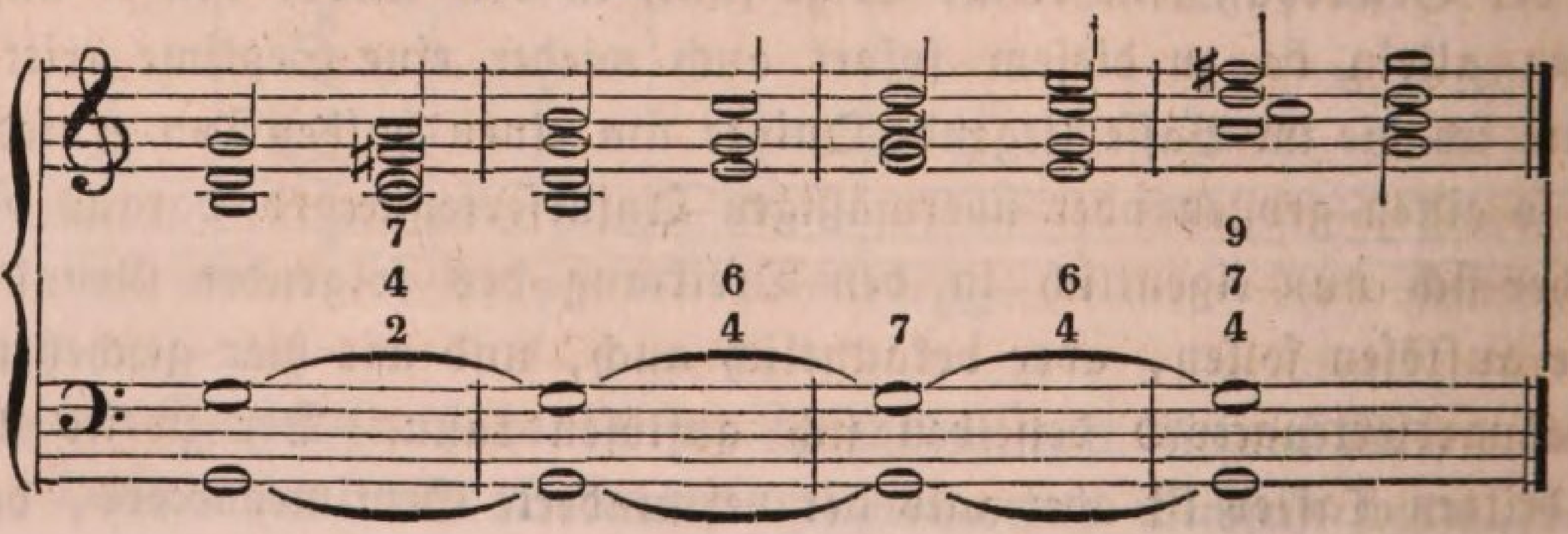
Nun ziehen Sie dazu noch in Betracht, nicht allein, daß die Septime vorübergehend auch zur Quinte oder Octave fortſchreiten, ſondern daß dieſe Fortſchreitung derſelben unter allen Umſtänden auch, bei allen Arten von Verſetzungen und Umkehrungen des Septimenaccordes, alſo ſelbſt bei Anwendung des Nonenaccordes ſtatt haben, und endlich damit ſogar der große Sextenaccord vermiſcht werden kann, und Sie können z. B. Harmonien zuſammenſetzen, wie folgende:



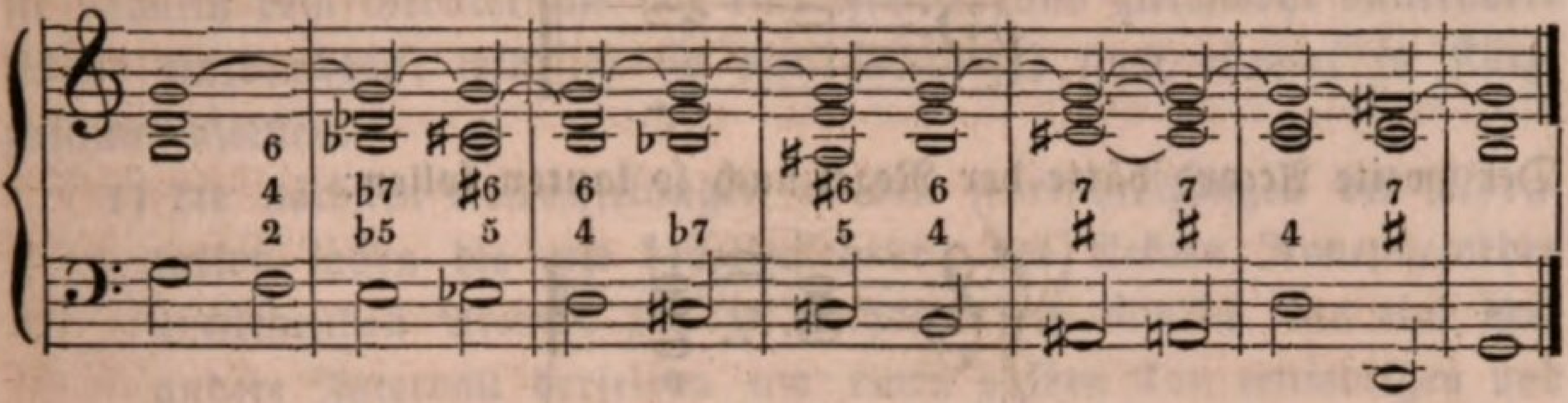
Der mit kleinen Noten angemerkte Grundbaß macht auf den erſten Blick Alles klar. Der dritte Accord iſt die erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes oder der verminderte Septimenaccord; dieſer hätte ſich in Folge des Trugſchluſſes, wobei die Septime ſich in die Octav auflöst und der Grundbaß eine kleine Terze fällt, in den Accord von D auflöſen ſollen; allein da zu dieſem ſofort auch wieder eine Septime tritt (c), konnte ich die im Baſſe liegende Quinte um einen halben Ton erniedrigen und ſo einen großen oder übermäßigen Quintſextenaccord daraus bilden, welcher ſich nun eigentlich in den Dreiklang des folgenden Grundtones hätte auflöſen ſollen, aber bekanntlich auch, und wie hier geſchehen, in den Quartſextenaccord deſſelben ſich auflöſen kann. Der zweite Accord des dritten Taktes iſt abermals der verminderte Septimenaccord, der im

Trugſchluſſe zu dem eine kleine Terz unter ſeinem Grundbaſſe liegenden Accord fortſchreitet, wobei die Septime ſich in die Octav auflöst, und welchem letzteren Accorde ſich augenblicklich auch wieder eine Septime zugeſellt, um denſelben zu einem neuen Dominantenaccord zu machen, der ſich durch die zweite Umkehrung und Erniedrigung ſeiner Quinte in einen übermäßigen Quintſextenaccord umgeſtaltet, deſſen Auflöſung, wie vorhin, nicht in dem reinen Dreiklange, ſondern in dem Quartſextenaccorde des folgenden Grundtones geſchieht. Der erſte Accord des fünften Taktes iſt die erſte Umkehrung des kleinen Nonenaccordes über H, oder der verminderte Septimenaccord über Dis, der ſich dadurch, daß ſich dieſe Terz um einen halben Ton erniedrigt, augenblicklich in einen gewöhnlichen Septimenaccord verwandelt, in deſſen Auflöſungsaccorde dann die Terz vorgehalten wird durch die diſſonirende Quarte.

Welche wunderbaren Tonverbindungen ſind aber dadurch entſtanden! — Der Sopran bleibt unerſchütterlich feſt, bis zu dem letzten völlig ſchließenden Dominantenaccorde, an ſeiner Stelle liegen, während der Baß faſt durchgängig chromatiſch eine ganze Octave tiefer ſchreitet, und zwiſchen beiden Alt und Tenor als ſühnende Mittler in ſchönen melodiſchen Folgen bald auf-, bald abwärts ſteigen. Vergleichen Sie dieſe Harmonienverbindungen mit jenen, welche wir in unſerer vier- und fünfundzwanzigſten Lection durch den Undecimen- und Terzdecimenaccord zu bilden vermochten, ſo müſſen Sie darin gewiſſermaßen eine neue und zwar umgekehrte Art von ſog. **Orgelpunkt** erblicken, indem hier die Oberſtimme, die Hauptmelodie, unbeweglich an ihrer Stelle verbleibt, während dort der Baß dieſe Eigenſchaft bewahrte, auf beide Weiſe aber im Grunde Nichts bezweckt wird als eine Concentrirung der mannigfaltigſten Harmonien auf **einem** Punkte, welche die vollkommenſte Beruhigung in und auf demſelben zur Folge hat. Geſetzt Sie ſpielen ein Tonſtück aus G-Dur, vielleicht einen Choral, und wollen am Schluſſe deſſelben, außer der gewöhnlichen Cadenz, auch noch eine ſolche anbringen, welche das iſt, was Orgelpunkt heißt, ſo können Sie dieſen mittelſt des Undecimen- und Terzdecimenaccordes machen auf dieſe Weiſe:



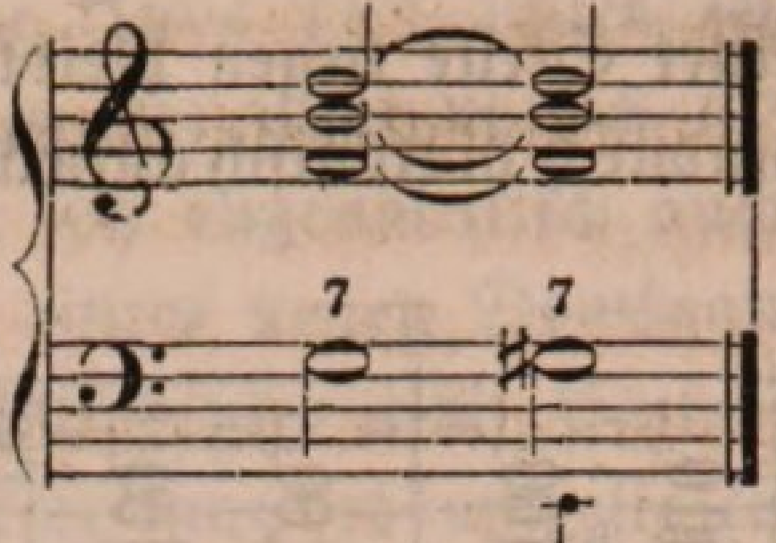
wo der Baß ruhig an ſeiner Stelle liegen bleibt und die Oberſtimme die ganze Leiter einer Octav hindurch diatoniſch aufwärts fortſchreitet, oder auf dieſe Weiſe:



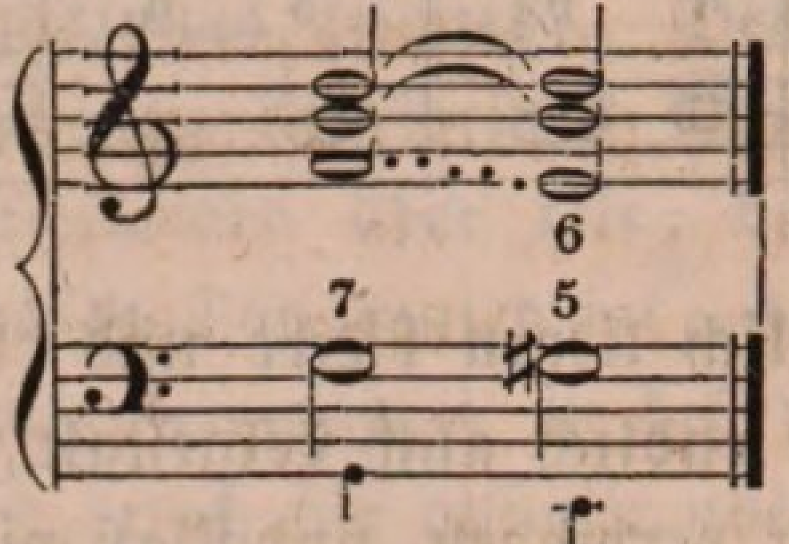
wo der Sopran unbeweglich liegen bleibt und der Baß meiſt chromatiſch die Leiter abſteigt, oder endlich auch dergeſtalt, daß beide Arten ſich gewiſſermaßen mit einander verbinden, und Baß wie Sopran an ihrer Stelle bleiben, während nur die Mittelſtimmen einen Kreis von verwandten Harmonien beſchreiben:

Ich ſage „verwandten Harmonien" — allerdings! denn nicht allein daß eine innere Nothwendigkeit in der Fortſchreitung derſelben ſtatt findet, ſondern meiſtentheils auch außerdem eine äußere harmoniſche Verwandtſchaft unter den einzelnen Accorden. Vergleichen Sie nur dieſelben recht genau mit einander. Kehren wir indeß zu unſerem Hauptgegenſtande zurück.

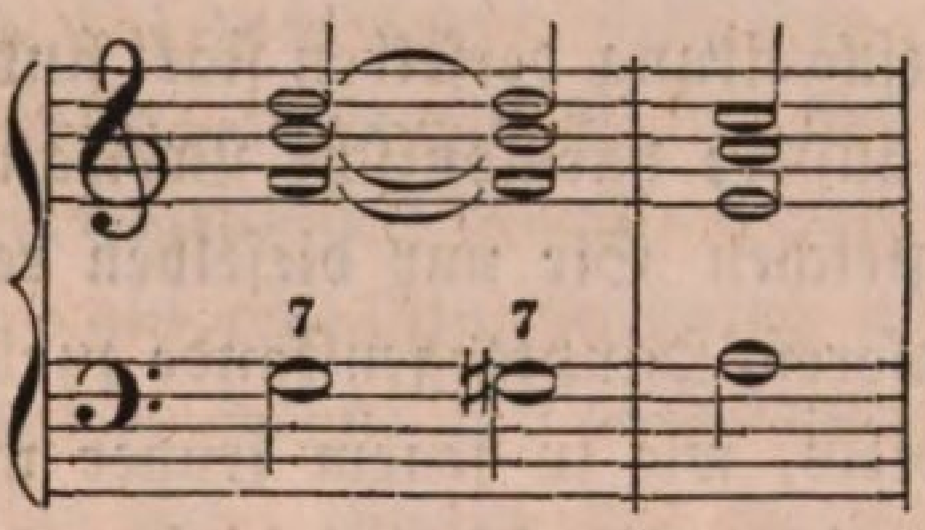
Im fünften Takte des vorletzten Beiſpiels, wie in jenem früher mitgetheilten gleichem Beiſpiele aus C-Dur, wird, wie ich bei dieſem auch erklärte, die None dadurch, daß wir die Terz im Baſſe einen halben Ton erniedrigen und nun als Dominante gelten laſſen, was bekanntlich geſchehen darf, unmittelbar in eine Hauptſeptime verwandelt: dürfen wir aber dieſes thun, ſo werden wir umgekehrt auch wohl die Septime in eine None verwandeln dürfen, und das geſchieht eben in jenem Falle, wo die Septime ſich ſtatt in die Terz in die Octav auflöſen ſoll und der Grundbaß ſomit eine kleine Terz fällt ſtatt zur eigentlichen Tonica fortzuſchreiten, wenn auch dieſe Auflöſung in die Octav aufgeſchoben und der folgende Accord nicht zu einem Septimenaccorde blos, ſondern zu einem Nonenaccorde gemacht wird, wobei die Septime ſtatt abzuſteigen auf ihrem Platze liegen bleibt, wie z. B. hier:



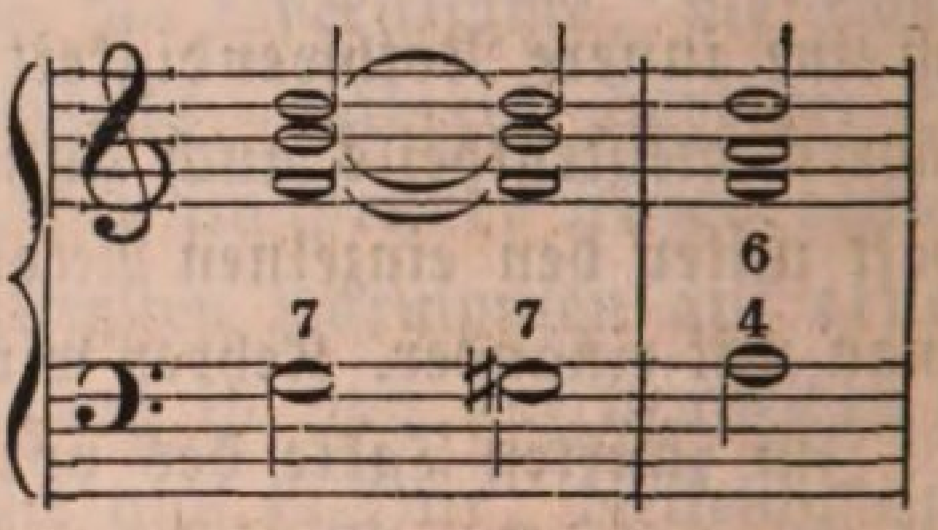
Der zweite Accord hätte der Regel nach ſo lauten ſollen:



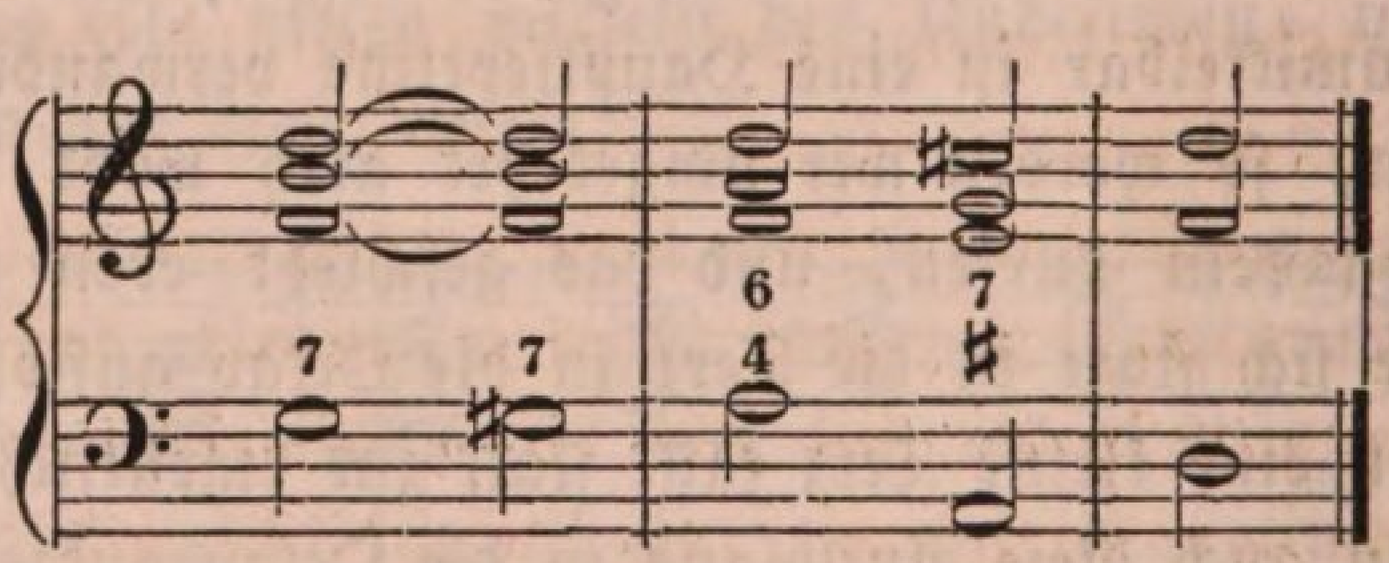
in welchem Falle richtig die Septime f vorher ſich in die Octave e aufgelöst hätte, und, da Quinte und Terz liegen bleiben und zur Septime und Quinte werden, die Terz aber beim zweiten Accorde im Baſſe liegt, der gewöhnliche Quintſextenaccord entſtanden wäre; nun aber bleibt auch die Septime f, kurz der ganze Accord liegen, ſo daß nur der Grundbaß eine kleine Terz tiefer geht, und es entſteht der Nonen=, oder jetzt mit der Terz im Baſſe, die erſte Umkehrung deſſelben, der verminderte Septimenaccord, der überleitet nach A, und zwar entweder zu der Dreiklangsharmonie oder auch im Trugſchluſſe zu dem Quartſextenaccorde deſſelben,



oder



bei welch' letzterer Art der Fortſchreitung dann gleichſam ſchon der Schritt in eine neue Tonart gethan iſt und eine Schlußformel erſt noch nothwendig wird:



wenn nämlich nicht wiederum ein Trugſchluß entſtehen und nach den gegebenen Regeln eine fernere abweichende Fortſchreitung bewirkt werden ſoll.

Damit haben wir nun auch alle Arten von Fortſchreitungen kennen gelernt, die, abweichend von der erſten Grundregel, alſo ausnahmsweiſe, in der Modulation möglich ſind. Zur bequemeren Ueberſicht, und um ſie dadurch dem Gedächtniſſe auf eine leichtere und gleichwohl dauerndere Weiſe einzuprägen, will ich ſie hier ſämmtlich noch einmal in Kürze zuſammenſtellen.

1) die nächſten Abwechſelungen in den Fortſchreitungen der Modulation laſſen die aus der Umkehrung des kleinen Nonenaccordes entſtehenden Accorde zu, je nachdem wir nämlich das eine oder andere Intervall derſelben um einen halben Ton erniedrigen und in dieſem erniedrigten Zuſtande als Dominante gelten laſſen, wodurch wir dann nach vier verſchiedenen Tonarten gelangen können, ohne die urſprüngliche Tonica zu berühren. Die Urſache, warum gerade dieſe Accorde eine ſolche Abänderung in der Modulation zulaſſen, liegt darin, weil ſie durch das in ihnen vorherrſchende Verhältniß der kleinen Terz nicht zugleich auch diejenige Tonart beſtimmt genug bezeichnen, zu welcher ſie überzuleiten beabſichtigen.

2) kann bei der Modulation durch den ſogenannten großen oder eigentlich übermäßigen Sextenaccord eine Aenderung in der Fortſchreitung getroffen werden, indem man demſelben nämlich nicht den Dreiklang, ſondern den Quartſextenaccord des kommenden Grundtones folgen läßt, wodurch allemal auch zugleich eine neue Tonart und zwar diejenige berührt wird, von welcher der Grundton dieſes Quartſextenaccordes die Dominante iſt.

3) endlich läßt auch die Modulation durch gewöhnlichen Septimenaccord eine Abwechſelung in der Fortſchreitung zu, je nachdem die Septime ſich, nicht, wie es eigentlich geſchehen ſoll, in die Terz, ſondern in die Octave oder Quinte des folgenden Accordes auflöſen läßt, der dann meiſtentheils auch wieder ein modulirender Dominantenaccord wird, mit der None und Septime oder auch mit der None allein.

Einer beſonderen Erklärung und Erläuterung bedürfen die drei Punkte nicht mehr; aber wiederholen muß ich noch einmal, daß alle dieſe Arten von Fortſchreitungen Nichts ſind als bloße Ausnahmen von der Regel, die ſämmtlich in die Cathegorie der Trugſchlüſſe gehören, und keinen anderen Zweck haben, als den der ſchönen Mannigfaltigkeit. Sie dürfen daher bei Ihren Compoſitionsverſuchen niemals zu oft Gebrauch davon machen, und jedenfalls niemals da, wo es darauf ankommt, Ohr und

Gemüth in den Zuſtand der vollkommenen Ruhe zu verſetzen, denn hiezu ſind ſie ſchon deshalb nicht geeignet, weil die einzelnen Intervalle des Dominanten- oder modulirenden Septimen-Accordes auf eine ihrer Natur widerſtrebende Art und Weiſe fortbewegt werden, was nothwendig die Thätigkeiten des Geiſtes wie des Gefühls in ſteter Aufregung und Wirkſamkeit erhält. Im Verlaufe des Tonſtückes oder eines Satzes, eines zuſammenhängenden Gedankens, wo es darauf ankommt, bis zum vollkommenen Schluſſe den Geiſt des Hörers ſtets wach und lebendig zu erhalten, mögen ſie wechſelsweiſe ihren ſchicklichen Platz finden, nicht aber im entgegengeſetzten Falle. Wie groß aber auch die Mannigfaltigkeit iſt, die ſich durch dieſe Mittel und Ausnahmen von der Regel im Satze erzielen läßt, werden Sie ſich bei der Ausführung des erſten beſten umfangreicheren Beiſpiels überzeugen, welches mitzutheilen hier es natürlich an Zeit und Raum gebricht, oder durch einen aufmerkſamen Blick in die erſte beſte gute Compoſition. Wunderbar in der That geſtaltet ſich durch ſie öfters die Verkettung der Töne und Harmonien, doch wie räthſelhaft bisweilen dieſe auch erſcheinen mag, immer wird meine Behauptung nicht umgeſtoßen, welche ich am Schluſſe der dreiundzwanzigſten und zu Anfange der vierundzwanzigſten Lection aufſtellte, daß alles für die Lehre der muſikaliſchen Harmonie noch übrig Bleibende Nichts ſey als eine bloße Modification des ſchon Beſtehenden. Iſt z. B. durch jene verſchiedene Fortſchreitungen in der Modulation auch nur das Geringſte umgeſtoßen, was weſentlich zu dem Werke der Ausweichung gehört? — Nein! nur Mittel ſind dadurch an die Hand gegeben, die Sache und noch dazu das mehr Unweſentliche daran hie und da zur Abwechſelung auch wohl anders machen zu können, ſonſt Nichts: die Sache ſelbſt bleibt immer dieſelbe und was ſie iſt, und im ernſten Augenblicke ſogar wird von ihr jede andere als die urſprüngliche Geſtaltung zurückgewieſen, nur im Vorbeigehen, unter der Maſſe von Bildungen, ſich einer Ausnahme mehr oder weniger bereitwillig fügend.

Achtundzwanzigste Lection.

Von den modificirten Bäſſen.

Meine verehrte Herren! — am Schluſſe unſerer dreiundzwanzigſten Lection war es, wie Ihnen erinnerlich, wo ich die Erklärung von mir gab, daß, genau genommen, das harmoniſche Gebäude, welches aufzurichten wir uns vorgeſetzt, in allen ſeinen Theilen bereits vollendet daſtehe, und nur das uns Menſchen in allen Dingen angeborne Streben und Verlangen nach Mannigfaltigkeit, das in ſeiner unvertilgbaren Lebendigkeit dieſe letztere daher auch zu einem Grundprincip aller ſchönen Kunſt, ja alles Daſeyns, Lebens und Bewegens in dieſer Welt werden ließ, noch ſeine Befriedigung erfordere, aus dem Grunde alle noch folgenden Unterſuchungen blos auf dieſes Ziel hin gerichtet, und ſonach die Reſultate derſelben Nichts ſeyn würden als bloße Modificationen von ſchon Dageweſenem und Vorhandenem. Zu Anfang der vierundzwanzigſten Lection wiederholte ich dann dieſe Erklärung, und welchem Gegenſtand wir ſeitdem auch unſere Aufmerkſamkeit widmeten, die Betrachtungen ſämmtlich überzeugten uns von der Richtigkeit derſelben. In genannter vierundzwanzigſten Lection war es der Undecimenaccord, den wir zu geſtalten und zu behandeln ſuchten: und wie gelangten wir zu dem Ziele? — indem wir den uns längſt bekannten Hauptſeptimenaccord mit einem andern als ſeinem eigentlichen Baſſe, nämlich ſofort mit der Tonica ſtatt der ihm eigentlich zugehörenden und dieſer vorausgehenden Dominante begleiteten. In der darauf folgenden fünfundzwanzigſten Lection dann machten wir den Terzdecimenaccord zum Gegenſtande unſerer Betrachtung: wie enſtand dieſer? — durch bloße Umgeſtaltung des uns nicht minder ſchon längſt bekannten Nonenaccordes, den wir zu dem Ende, wie dort den Hauptſeptimenaccord, ſofort mit

ſeiner Tonica ſtatt mit der ihm eigentlich zugehörenden Dominante im Baſſe begleiteten. Auch nichts Neues an und für ſich waren die verſchiedenen Arten von Tonſchlüſſen und Cadenzen, welche wir bei unſerer ſechsundzwanzigſten Zuſammenkunft kennen lernten, ſondern lediglich nur Modificationen der Grundform derſelben, die uns aber ſchon aus der eilften Lection her als bekannt und gegenwärtig vorlag; und eben ſo die in letztvergangener Lection betrachteten verſchiedenen Arten in der Fortſchreitung der Modulation, mit deren erſten Gattung und eigentlichſten Grundform wir uns bereits in der ſiebenten Lection vertraut gemacht hatten.

So war es in der That denn lediglich das Beſtreben, mehr Mannigfaltigkeit und Abwechslung in das Beſtehende und die Verwendung der mannigfachen Theile und Combinationen der Harmonie zu bringen, das uns ſeit jener abgegebenen Erklärung beſchäftigte, und wird es fernerhin auch bleiben. Allerdings mußte mit Erreichung dieſes nächſten Zweckes der bloßen Mannigfaltigkeit in der Geſtaltung der Dinge auch eine ungleich größere Freiheit in der Behandlung derſelben auf dem Gebiete der harmoniſchen Toncombination ſich ergeben; doch ändert das in der Bedeutung der Sache, an dem eigentlichen Sinne jener Erklärung durchaus Nichts, denn keine Mannigfaltigkeit läßt ſich erzielen, ohne nicht zugleich auch eine größere Freiheit zu ſchaffen in dem, worin eben jene Mannigfaltigkeit beſteht oder ſtattfinden ſoll. Mannigfaltigkeit und Freiheit ſind hier, in der muſikaliſchen Harmonie, eben ſowohl wie überall, in allen anderen Verhältniſſen und Gebieten, zwei an ſich zwar verſchiedene Begriffe, die ſich in ihrer Wirkung und Bezugnahme jedoch eben ſo wenig von einander trennen laſſen als das Licht von der Helle oder als der Tag von dem Schein der Sonne.

Indeſſen, meine Herren! ſo feſt die Ueberzeugung auch in uns geworden iſt, und werden mußte, daß alle unſere letzt angeſtellten Unterſuchungen, ſeit jener unſerer vierundzwanzigſten Zuſammenkunft, keinen andern Zweck hatten und zu keinem anderen Reſultate führten, als blos Mannigfaltigkeit noch zu bringen in das ſchon Beſtehende, und ſo nur Gelegenheit zu verſchaffen zu verſchiedenen Modificationen, die ſich wohl vornehmen und anbringen laſſen mit oder in dieſem oder jenem beſonderen Theile oder Gegenſtande der muſikaliſchen Harmonie, ohne an der Sache ſelbſt demnach, der Grundweſenheit dieſer Theile oder Gegenſtände, ihrer Beſchaffenheit und Art an und für ſich, auch nur das Mindeſte zu ändern; — ich ſage: ſo gewiß dies Alles zu unſerer feſten Ueberzeugung geworden iſt und allem Bisherigen zu Folge nothwendig auch werden

mußte, ſo haben wir doch auch der Erfahrung dabei nicht entgehen können, daß jede ſolche Modification einer beſtehenden harmoniſchen Tongeſtaltung oder Toncombination, genau betrachtet, nur bewerkſtelligt werden konnte durch Veränderung des Grundtones, auf welchem die ganze harmoniſche Tonverbindung beruht, und das iſt der Baß. Jede harmoniſche Tonverbindung, ſey ſie welche ſie wolle, verhält ſich, wie wir ſchon ſo oft erfahren haben, zu ihrem Baſſe wie ein Erzeugtes zu ſeinem Erzeuger; dieſer iſt die Grundlage, auf welcher alle übrigen Stimmen ſich zuſammenbauen zu einem unzertrennlichen Ganzen, und von welcher ſie nicht weggerückt werden können, ohne ſich von ſelbſt auch aufzulöſen in ein unerklärtes, ungeordnetes Chaos. Die verſchiedenen Töne, aus welchen ein Accord oder eine Harmonie ſich formirt, bilden eine Familie zu einander, in welcher der Baß allein als das regierende und ordnende Haupt gewiſſermaßen erſcheint, und deren Glieder, von dieſem Haupte entblößt, nur zerſtreut und ohne Ordnung, Maaß und Ziel umherſchwärmen im ungemeſſenen Reich der Klänge. Bei ſolcher Innigkeit und unauflösbaren Vertrautheit des Verhältniſſes einer harmoniſchen Combination zu ihrem Grundtone oder Baſſe aber, daß mit Wegnahme dieſes auch jene ſchon ſelbſt aufhört zu ſeyn, kann umgekehrt auch mit jener, der Toncombination oder dem Accorde und was an und mit ihm iſt, keine Veränderung, irgend welcher Art, vorgenommen werden, ohne den Baß ſelbſt auch mit zu verändern oder wenigſtens in ein anderes Verhältniß zu ſeinem Accorde zu ſetzen. Es iſt dieſer Schluß eben ſo richtig, als es wahr iſt, daß, wenn 2 mal 4 gleich 8 iſt, 4 auch die Hälfte ſeyn muß von 8, oder 4 mal 2 wieder 8. Sind Baß und der Accord über ihm unzertrennlich, ſo muß eben ſowohl jener ſich ändern, wenn dieſer geändert wird, als dieſer ſich ändert, wenn jener geändert wird, oder die Regel der Unzertrennlichkeit iſt falſch. Daß ſie dieſes aber nicht iſt, wiſſen wir hinlänglich. Doch das iſt es eben nicht, was ich Ihnen hiemit zu beweiſen ſuchen wollte, wäre es denn, daß ich noch einmal wiederholen ſollte, was ſchon ſo oft da war; ſondern zu der weiteren Folgerung wollte ich Sie damit hinführen, daß, wenn alle jene Modificationen in den harmoniſchen Tonverbindungen, ungeachtet ſie an der Sache an und für ſich Nichts ändern, doch im Grunde auf nichts Weiterem beruhen, als auf einer Veränderung der Grundlage der Harmonie, des Baſſes der dieſe bildenden verſchiedenen Stimmen, daß alsdann

überhaupt auch mit dieſem ſelbſt, dem Baſſe einer Harmonie, ſich noch verſchiedene Aenderungen und Abwechſelungen

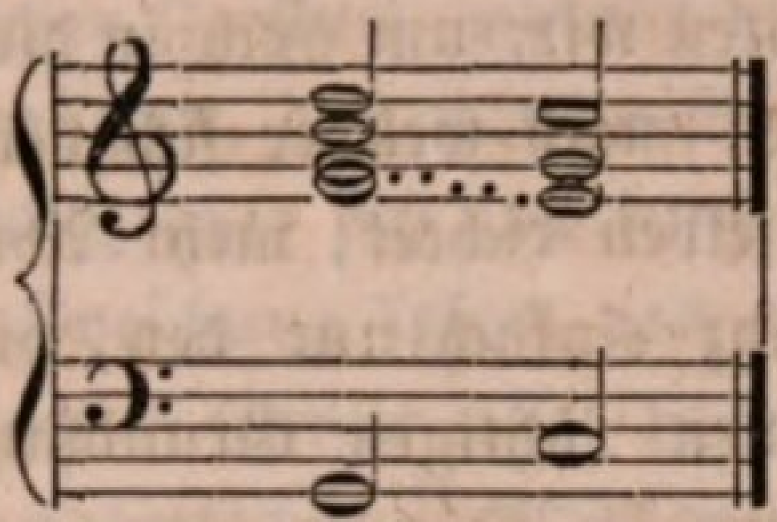
müſſen vornehmen laſſen können, wenn anders überhaupt das Ziel der Mannigfaltigkeit und ungebundenen Freiheit im harmoniſchen Satze vollſtändig und vollkommen erreicht werden ſoll.

Und die Möglichkeit dieſer Abwechſelung und Aenderung, in der eigentlichen Grundlage der Harmonie ſelbſt, aufzufinden und zu beſtimmen, iſt denn die Aufgabe, welche zu löſen heute wir uns zu bemühen haben.

Ich ſage: uns zu bemühen haben, und nach dem, was den Inhalt unſerer letzten Betrachtung ausmachte, ſcheint dieſe Löſung jener Aufgabe doch eine ganz leichte Sache. Folgen Sie nur meiner Darſtellung.

Bisher waren Tonica, Dominante und Subdominante die einzigen Töne, welche wir als Grundbäſſe zur Begleitung irgend einer Melodie anwendeten, und nach Maaßgabe dieſer Grundbäſſe geſtalteten ſich denn auch alle übrigen Regeln in der Bildung eines harmoniſchen Satzes, wie z. B. der Fortſchritt des Dominantenaccordes, in Betreff welches wir die allgemeine Regel feſtſetzten, daß die Terz aufſteigen müſſe zur Octav der folgenden Tonica, die Septime fallen zur Terz derſelben, die Quinte fallen oder ſteigen, und die Octav endlich liegen bleiben und zur Quinte werden. Nun lernten wir in vorhergehender Lection aber, daß ausnahmsweiſe die Septime des Dominantenaccordes ſich außer der Terz auch auflöſen könne in die Octav und Quinte, und fanden den Grund für dieſe Möglichkeit und Erlaubniß hauptſächlich in dem Umſtande, daß die Auflöſung einer jeden Diſſonanz, alſo auch der Septime, überhaupt darin beſteht, daß ſie zu einer Conſonanz fortſchreitet, und Octav und Quinte ſind nicht minder, ja noch vollkommenere Conſonanzen denn die Terz. Und iſt das der Fall, daß die Septime, ſtatt der allgemeinen Regel zu Folge in die Terz, auch zur Octav und Quinte des folgenden Accordes, um ſich aufzulöſen, fortſchreiten darf: was folgt beſtimmter daraus, als daß wir denjenigen Melodienton, den wir früheren und den eigentlichen Grund-Geſetzen zu Folge nur mit der Tonica im Baſſe begleiteten, überhaupt und je nach Umſtänden auch begleiten können mit demjenigen Tone, von welchem er, der Melodienton, entweder die Octav, Quinte oder Terz ausmacht. Wenn wir früher z. B. eine Melodie aus C-Dur in Harmonie bringen wollten, ſo war es Regel, daß wir denjenigen Ton darin, welcher in der Leiter von C-Dur den erſten, dritten, fünften und achten Ton ausmacht, als Grundbaß auch begleiteten mit der Tonica, mit C, den fünften und ſiebenten Leiterton mit der Dominante, mit G, und den vierten und ſechsten Leiterton mit

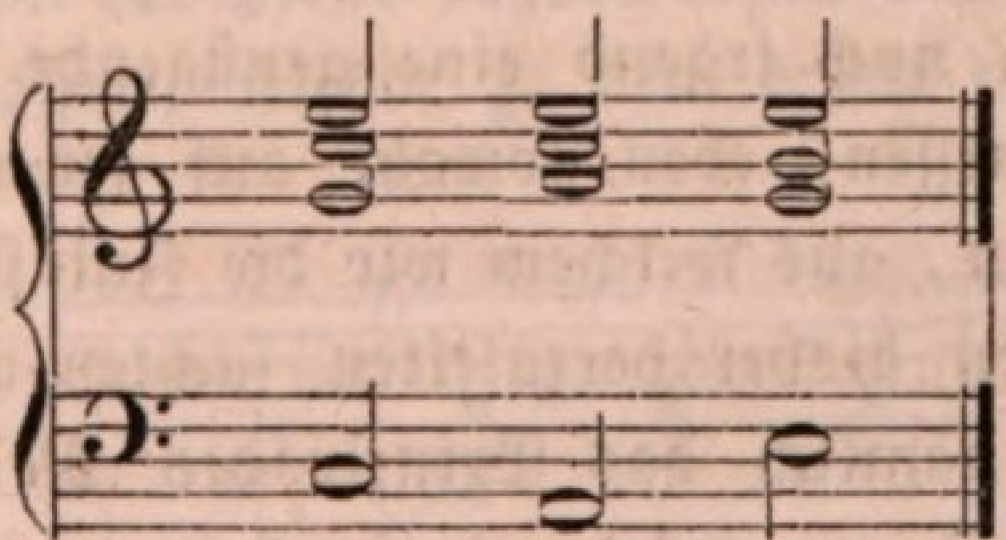
der Subdominante, mit F. Die bekannten Ausnahmen kommen hier nicht in Betracht. Setzen wir nach dieſer Regel dem Accorde über der Dominante die Septime zu, ſo ſchreitet dieſelbe allemal zur Terz fort:



Haben wir aber gelernt, daß die Septime eben ſowohl unter Umſtänden ſich auch auflöſen oder überhaupt fortſchreiten darf zur Quinte oder Octav, ſo können wir jenes c in der Melodie, das jetzt mit der Tonica begleitet iſt, eben ſowohl ſtatt dieſer auch im Baſſe begleiten, z. B. mit A, in welchem Falle die Septime f ſich, immer zwar in den Ton e, aber da dieſes e Quinte von A iſt, dann in die Quinte auflöſen würde; und dieſes eine Beiſpiel und die daraus hervorgehende Regel auf das Allgemeine angewandt, hätten wir ſofort die Löſung jener Aufgabe vollbracht, wenn wir als Grundſatz feſtſtellen,

> daß (unter Umſtänden) jeder Melodienton, abweichend von der erſten Hauptregel, im Grundbaſſe überhaupt auch begleitet werden kann mit demjenigen Tone, von welchem er entweder die Octav oder die Quinte oder die Terz iſt.

Wir können demnach in einer Melodie aus C-Dur den Ton e z. B. eben ſowohl als mit C, welcher Grundbaß der erſten Hauptregel entſpräche, als Grundbaß auch begleiten mit A oder E, von welchem erſteren er die Quinte, und von welchem letzteren er die Octave bildete:



Den entſchuldigenden Grund für dieſe Abweichung von der erſten Hauptregel über Unterlegung eines Grundbaſſes unter eine Melodie finden wir einfach in dem Verhältniſſe der harmoniſchen Verwandtſchaft der Accorde und was daraus hervorgeht: der Accord C-Dur hier z. B. iſt eben ſo nah harmoniſch verwandt mit A-Moll als mit dem Accorde E-Moll, und genügte dieſer Grund für die Ausnahmen in der Bildung

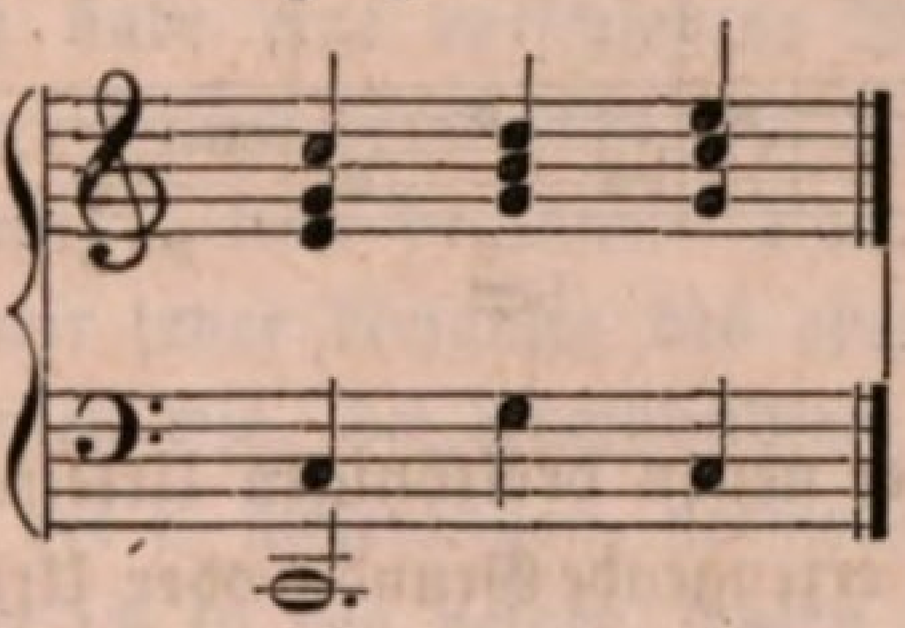
verſchiedener Tonſchlüſſe und Cadenzen, wie der Bildung verſchiedener Fortſchreitungen in der Modulation, was Sie aus den beiden vorhergehenden Lectionen recht gut wiſſen, warum ſollte er nicht auch hier genügen? —

Wie geſagt alſo könnten wir, um auch in die Unterlegung des Grundbaſſes unter eine Melodie, nach welcher ſich bekanntlich alle übrige harmoniſche Behandlung derſelben richtet, mehr Abwechſelung und Mannigfaltigkeit zu bringen, ganz einfach nur den, hinſichtlich ſeiner logiſchen Stellung gewiß vollkommen richtigen Grundſatz aufſtellen, daß, wenn es erlaubt iſt, die Septime im Dominantenaccorde ausnahmsweiſe ſich, ſtatt wie gewöhnlich in die Terz, auch in die Octave oder Quinte auflöſen zu laſſen, wenn ſonſt nur ihr Schritt richtig um eine Stufe abwärts geſchieht, bei der Beweglichkeit, welche der Dominantenaccord allein erſt in einen harmoniſchen Satz bringt, unter gleichen Umſtänden es auch erlaubt ſeyn muß, einen Melodienton entweder mit ſeiner Octave oder demjenigen Tone als Grundbaß zu begleiten, von welchem er die Terz oder Quinte iſt; und die Löſung jener Aufgabe wäre vollbracht; auch wären wir, in ſofern wir nun nur noch einen Unterſcheidungsnamen bedürften für denjenigen Baß, welcher, gegenüber von dem durch Anwendung der erſten allgemeinen Hauptregel entſtehenden oder eigentlichen Grundbaſſe, durch Anwendung dieſer Ausnahmsregel entſteht, bereits zu dem Begriffe von modificirtem Baß gelangt, indem dieſer kein anderer und nichts Anderes iſt als der durch Anwendung dieſer Ausnahmsregel entſtehende Baß unter einer Melodie, und ferner auch einzig und allein nur ſo genannt wird, um ihn vom gewöhnlichen und eigentlichen Grundbaſſe zu unterſcheiden.

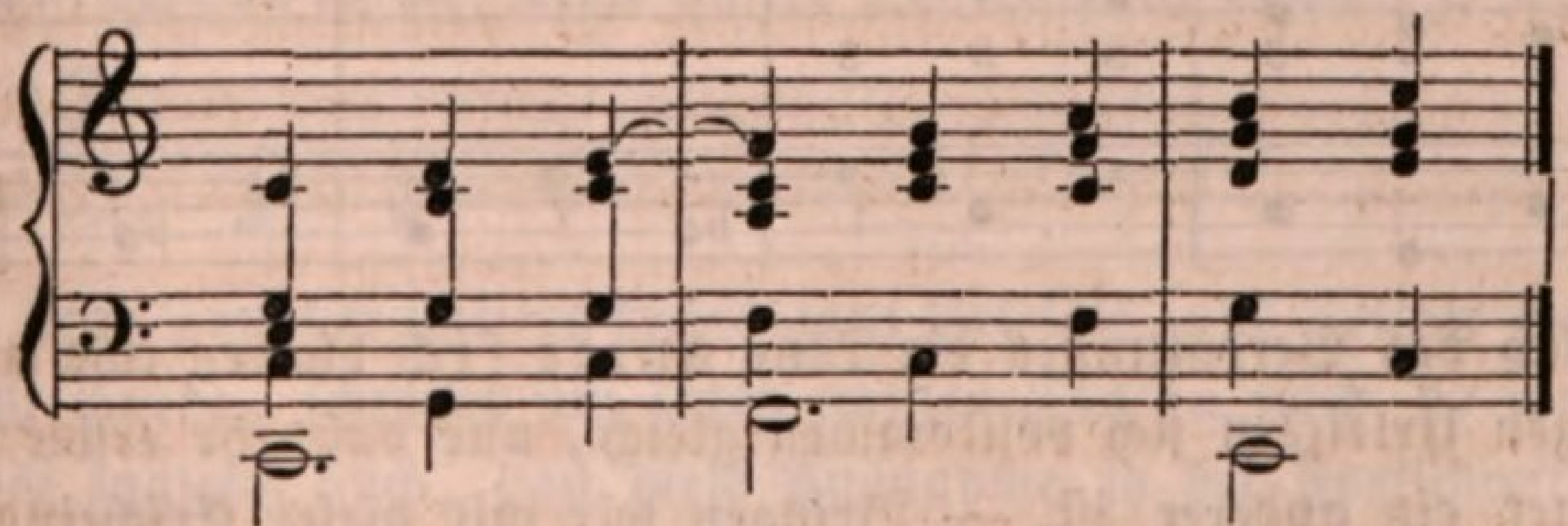
Indeſſen, meine Herren! ſo einfach und logiſch richtig auch dieſe ganze Darſtellung klingt, ſo müſſen conſequenter Weiſe wir ihr Ergebniß, bevor wir demſelben noch irgend eine genügende Richtigkeit und nutzbare Anwendung beimeſſen, eben ſowohl auf jenes Grundprincip aller unſerer Unterſuchungen, aus welchem wir die Zuläſſigkeit aller harmoniſchen Toncombinationen bisher herzuleiten ſuchten und wirklich auch herzuleiten vermochten, nämlich das Princip des Mitklangs mehrerer verſchiedener Töne in einem und der daraus hervorgehenden urſprünglichen Beſchaffenheit unſerer Tonleiter zu baſiren ſtreben, als wir namentlich auch für die Bildung der letzt betrachteten Modificationen in dem harmoniſchen Tonſatze, von dem Undecimenaccorde an, nur in dieſem Verhältniſſe, in dieſem Grundprincipe, den erſten Grund dafür auffinden konnten und auffinden durften. Erſt wenn aus dieſem Verhältniſſe, aus dieſem Principe, ein Recht für ſolche Freiheit auch in Anwendung der Grundbäſſe ſich

ergiebt, wollen und dürfen wir uns ihrer bedienen: von einer anderen Seite her ſolches holen, paßt nicht in unſer Syſtem, und um ſo weniger als mit dem Schein des Rechts uns doch noch jedes *Merkmal für Zeit und Ort* der Anwendung ſolcher Freiheit, wie für die *Gattung* des daraus entſtehenden Ergebniſſes, abgeht, das mit Auffindung des Rechts in jenem unſerem Principe nothwendig aber ſich von ſelbſt auch ergeben muß. Beginnen wir daher unſere Forſchung ſofort von dieſer Seite.

Gehen wir auf den erſten Grund aller harmoniſchen Tonverbindung, nämlich das Syſtem des natürlichen Mitklangs mehrerer Töne in *einem* Grundtone, wie ich Ihnen ſolches ſchon in den erſten Stunden meines Unterrichts deutlich genug darſtellte, zurück, ſo, wiſſen Sie, beſteht, ſchreiten wir von da aus zur Bildung einer Tonleiter, dieſe *urſprünglich* nur aus *drei* Tönen, die ſich ſammt ihren beſonderen Bäſſen und Accorden zu dem ihnen unterliegenden *einem* Grundtone ganz richtig verhalten wie ein Erzeugtes zu ſeinem Erzeuger:

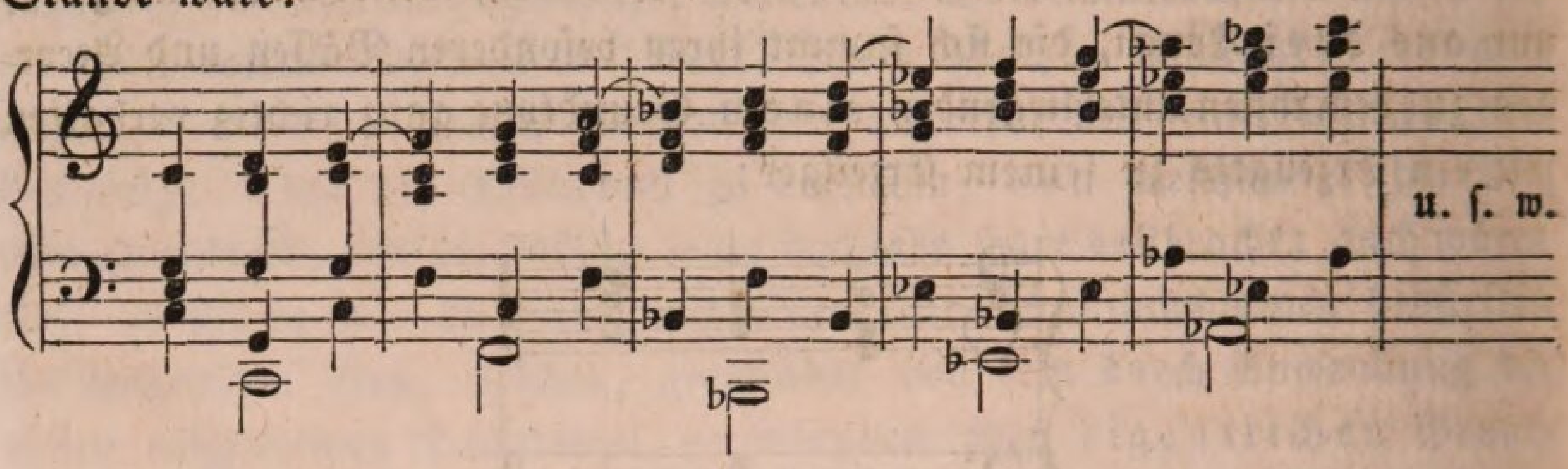


Das iſt Ihnen Alles längſt bekannt und bedarf meiner beſonderen und ausführlichen Erklärung nicht mehr. Fahren wir mit Bildung der Leiter nach Maaßgabe unſerer gewöhnlichen Tonleiter fort, ſo tritt mit dem *vierten* Tone ein neuer *erzeugender* Grundton ein, und mit dem *ſiebenten* Tone müſſen wir, um die Leiter, der Einrichtung unſeres Tonſyſtems gemäß, mit der Octav abzuſchließen und als ein vollſtändiges Ganze erſcheinen zu laſſen, wieder zu dem erſten erzeugenden Grundtone zurück moduliren:

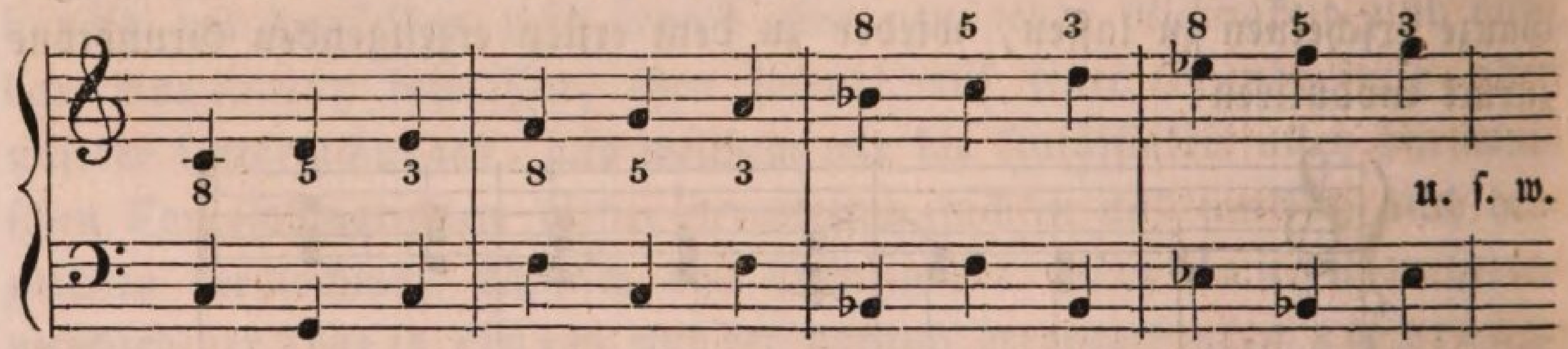


Die Quinten- und Octavenfolge, die dadurch zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Accorde entſteht, kommt nicht weiter hier in Betracht. Gewiß iſt, daß demnach unſere gewöhnliche Tonleiter von acht Tönen eigentlich

nur durch Zuſammenſetzung zweier urſprünglicher Tonleitern von drei Tönen u. ſ. w. entſteht, und daß ſich dieſe Aneinanderreihung ſolcher zweier urſprünglich dreitöniger Leitern nur dadurch rechtfertigen und bewerkſtelligen läßt, daß der dritte Ton einer ſolchen Leiter in ſeinem Klange allemal eine beſondere Neigung hat, um eine halbe Tonſtufe über ſich zu treten, wie im letzten Beiſpiele der Bogen zwiſchen e und f andeutet. Dieſer Neigung des Endtones einer ſolchen Leiter, deren Grund Ihnen ebenfalls längſt bekannt iſt, fortwährend willfahrt, können daher auch eine ganze Menge ſolcher dreitöniger Urleitern harmoniſch aneinander-gereihet werden, ohne daß das Ohr je in dem Fortſchritte der Harmonie einen beſonderen Sprung oder etwas Unnatürliches wahrzunehmen im Stande wäre:



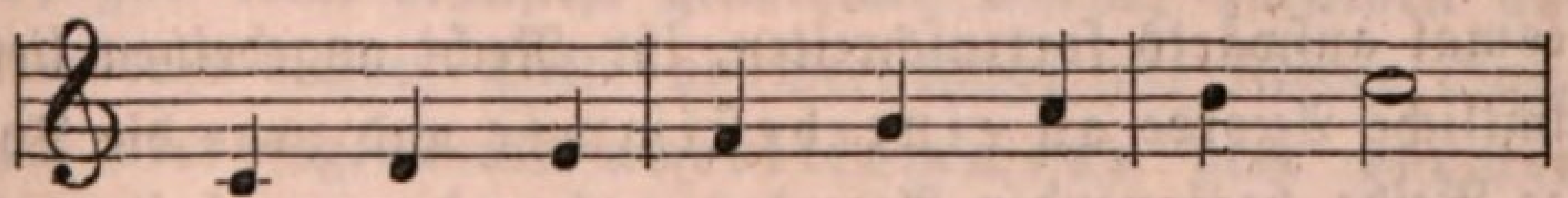
Der erſte Ton einer neuen dreitönigen Urleiter iſt allemal auch der ſie und ihre Harmonie erzeugende Grund- oder Urton, indem in demſelben alle übrigen Töne, aus welchen ſie beſteht, bekannten Verhältniſſen zu Folge als ſogenannte mitklingende Töne enthalten ſind. Daher bildet der erſte Ton einer ſolchen dreitönigen Urleiter immer auch die Octav von ſeinem eigentlichen Baſſe, der zweite und dritte aber eine Quinte und eine Terz, welche drei Intervalle wir in der Baßbezifferung bekanntlich bezeichnen durch 8, 5 und 3:



Hinſichtlich des Verhältniſſes der Töne unter ſich bleiben alſo alle dieſe dreitönigen Urleitern ſich vollkommen gleich, nur daß ihr erſter Grundton immer ein anderer iſt. — Bringen wir mit dieſer Erſcheinung nun aber den Umſtand wieder in Verbindung, der aus der Bildung unſerer gewöhnlichen Tonleiter von acht Tönen unverhinderlich hervorgeht, daß das letzte Ende einer dreitönigen Urleiter oder der dritte Ton derſelben

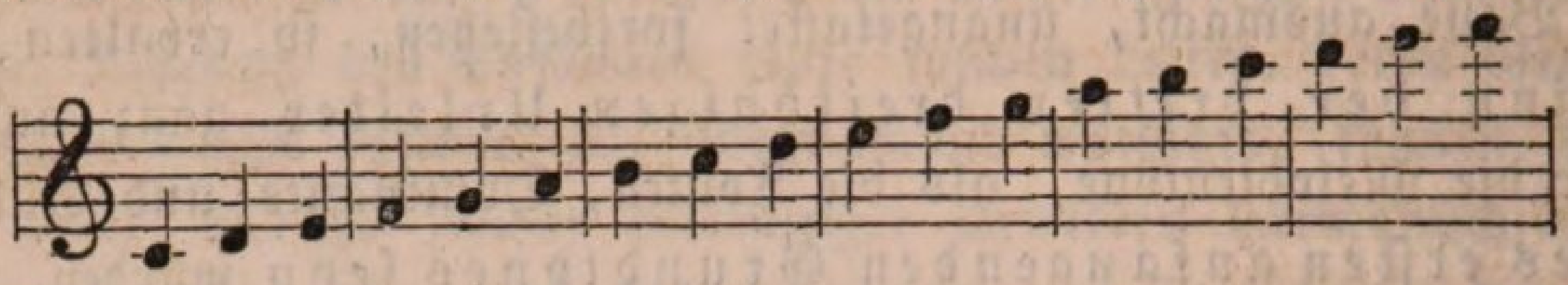
nicht nothwendig nur um eine halbe Tonſtufe über ſich zu treten oder fortzuſchreiten braucht, und laſſen unbekümmert, wie und wo nun der Schritt um nur einen halben Ton geſchieht, die Leiter in der Tonart ihres erſten anfangenden Grundtones fortſchreiten, dabei aber jenes Verhältniß der Töne unter ſich, daß der erſte Ton einer dreitönigen Urleiter immer die Octav, der zweite die Quinte und der dritte die Terz von ſeinem beſonderen Baſſe ausmacht, unangetaſtet fortbeſtehen, ſo erhalten wir mit Beginn der dritten dreitönigen Urleiter ganz andere Bäſſe unter die Melodientöne, als die Tonica, Dominante und Subdominante des erſten anfangenden Grundtones ſeyn würden, und zwar ſolche, durch deren erſte Harmoniſirung nur lauter ſogenannt kleine oder unvollkommene Dreiklänge entſtehen. — Das iſt Ihnen noch nicht deutlich genug, und es wird nöthig ſeyn, daß ich Ihnen die Sache an Beiſpielen erläutere.

Ich ſagte vorhin, das obere Ende einer dreitönigen Urleiter oder der dritte Ton derſelben habe eine entſchiedene Neigung, zu dem Tone fortzuſchreiten, der einen halben Ton über ihm liegt, und mit welchem dann eine neue dreitönige Urleiter beginne. Das hat ſeine vollkommene Richtigkeit und folgen wir jener Neigung des oberſten Tones einer dreitönigen Urleiter, ſo müſſen wir, bei Aneinanderreihung mehrerer ſolcher Leitern die Harmonien, bei C angefangen, nothwendig dergeſtalt auf einander folgen laſſen, wie ich in den beiden letzten Beiſpielen bereits darthat. Der erſte Ton einer jeden neuen ſolcher dreitönigen Urleiter iſt dann auch der Erzeuger oder erſte Grundton derſelben, aus welchem ſie nach den Geſetzen und Verhältniſſen des Mitklangs hervorging. Nun beweist unſere gewöhnliche moderne Tonleiter von acht Tönen aber, die offenbar nur als eine Zuſammenſetzung mehrerer ſolcher dreitöniger Urleitern erſcheint, daß das Fortſchreiten des dritten oder letzten Tones dieſer zu dem eine halbe Stufe darüber liegenden Tone nicht durchaus und unbedingt nothwendig iſt, denn unſere Tonleiter in C-Dur z. B. lautet:

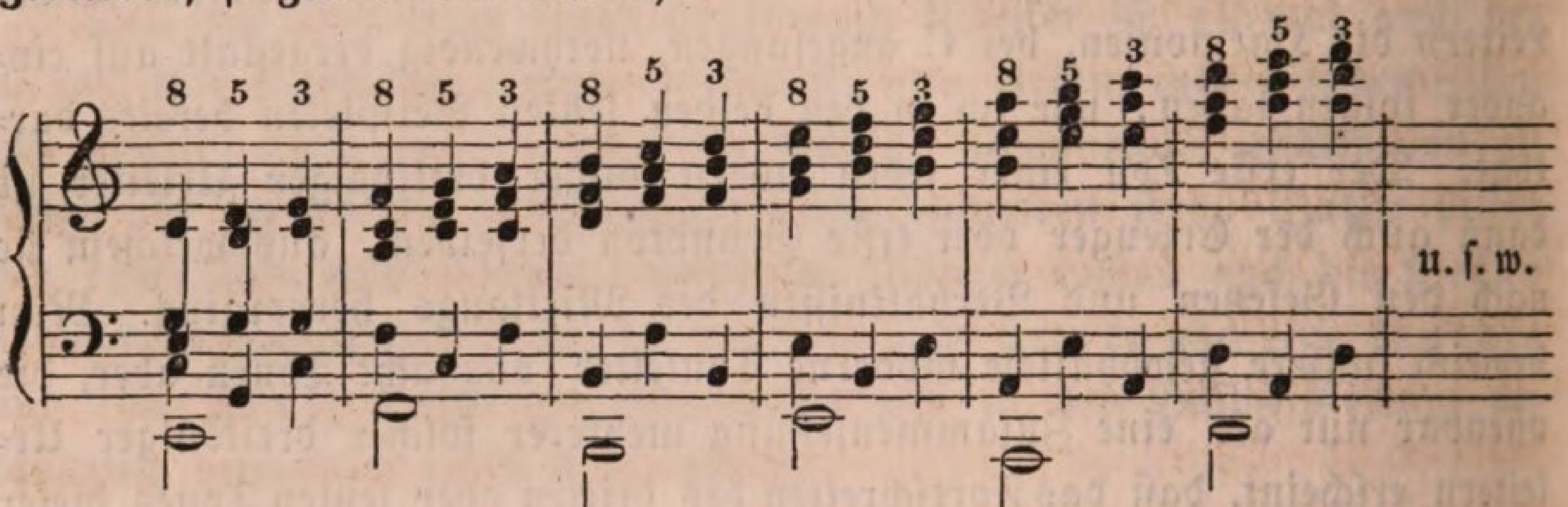


und der letzte Ton der zweiten dreitönigen Urleiter, aus welcher ſie zuſammengeſetzt wurde, ſchreitet um einen ganzen Ton (a nach h) fort; aber ſie beweist zugleich auch, daß dieſe Ausnahme in der Fortſchreitung des letzten Tones einer urſprünglichen Leiter nur geſtattet iſt und geſtattet ſeyn kann, wenn die auf ſolche Weiſe zuſammengeſetzte Tonreihe mehr als ein Ganzes erſcheinen und dem Begriffe einer beſtimmten Tonart,

und zwar der Tonart des Anfangstones der ganzen Reihe entſprechen ſoll. Thun wir dann dieſes, und ſetzen mehrere dreitönige Urleitern dergeſtalt zuſammen, daß kein Ton darin vorkommt, der nicht der Tonart oder Tonleiter des Anfangstones der ganzen Tonreihe angemeſſen iſt, alſo unbekümmert um Ort und Stelle, wo der Schritt um eine halbe Tonſtufe geſchieht, alſo von C z. B. angefangen dermaßen:


u. ſ. w.

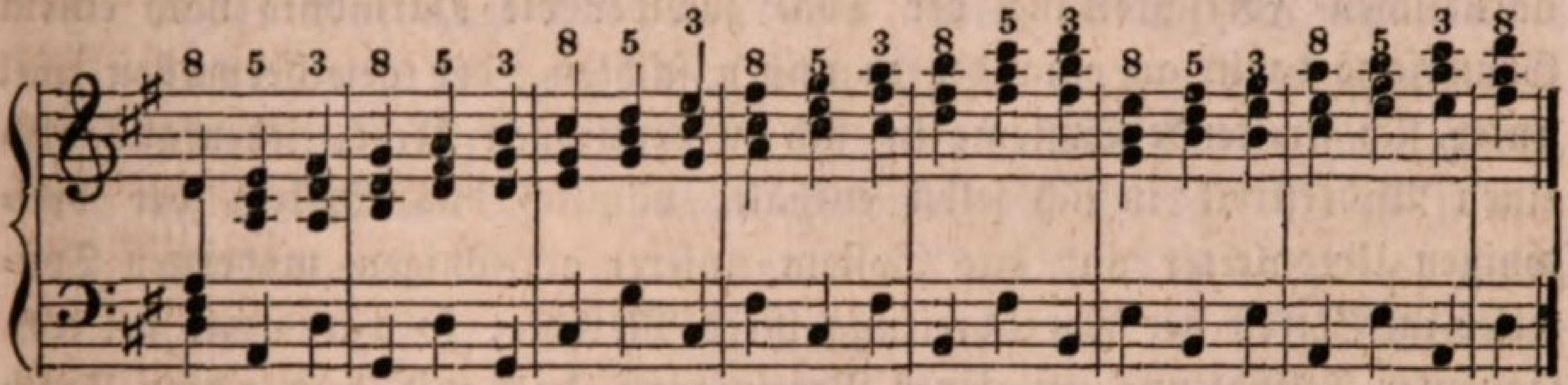
wo kein Ton vorkommt, der nicht in der Leiter von C-Dur auch enthalten wäre, halten bei der Harmoniſirung der Töne gleichwohl aber jenes Verhältniß der Töne ſelbſt unter einander feſt, daß einmal der erſte Ton einer jeden auf ſolche Weiſe gebildeten dreitönigen Urleiter auch als deren urſprünglicher Erzeuger angeſehen, und demnach dann der Baß der übrigen beiden Töne einer jeden ſolchen Leiter in gleicher Weiſe gewählt und unterlegt wird, daß dieſelbe als deſſen Quinte und Terz erſcheine, kurz daß gleichwohl das Verhältniß der Melodientöne zu ihrem Baſſe von 8—5—3 immer fort beſteht, ſo ergiebt ſich, bei C beiſpielsweiſe ſtehen geblieben, folgende Accordenreihe:



mit anderen Worten: daſſelbe Accordenverhältniß wie vorhin, wo wir der Neigung des letzten Tones einer dreitönigen Urleiter, um einen halben Ton jedesmal aufwärts fortzuſchreiten, ihr Recht angedeihen ließen, nur daß ſämmtliche Accorde an eine beſtimmte und zwar die Tonart des die ganze Reihe beginnenden Accordes gebunden erſcheinen, wodurch dann, wie Sie jetzt augenſcheinlich erblicken, von der dritten dreitönigen Urleiter an viele Dreiklänge entſtehen, die um des Intervallenverhältniſſes willen, in welchem der eine oder der andere ihrer Töne zu ihrem Baſſe ſteht, unvollkommene oder kleine genannt werden. Wir haben nämlich gelernt, daß die begleitende Harmonie eines jeden Melodientones urſprünglich beſteht aus dem einfachen Dreiklange des ihm unterliegenden

Grundbaſſes; nun wäre z. B. der erſte Accord des dritten Taktes im letzten Beiſpiel geweſen entweder Dur dis-fis-h oder Moll d-fis-h, da wir aber in Harmoniſirung von Melodie und Baß uns ſtreng an die Tonart von C-Dur zu binden hatten, und in der Leiter dieſer Tonart weder ein dis noch ein fis vorkommt, ſo mußte der Dreiklang heißen d-f-h, alſo ein Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quinte ſeyn, welcher niemals ein vollkommener genannt werden kann. Ein eben ſolcher Dreiklang iſt der dritte im dritten Takte des Beiſpiels, der zweite im vierten Takte u. ſ. w.

Daſſelbe Verhältniß der Accorde zu und unter einander entſteht, wir mögen die Tonreihe anfangen, von welchem andern Tone wir wollen. Ich will z. B. einmal den Verſuch machen und mit D beginnen:



Hier ſind ebenfalls mehrere dreitönige Urleitern in der Art an einander gereiht, daß der erſte Ton einer jeden derſelben auch als ihr Erzeuger betrachtet und daher mit der Octav als Tonica, der zweite Ton dann mit der Dominante jener Tonica und der dritte Ton wieder mit der Tonica im Baſſe begleitet wird, oder mit anderen Worten, daß das Verhältniß der Melodie zum Baſſe von 8—5—3 bei jeder Leiter von drei Tönen ſich wiederholt; allein dadurch, daß die ganze Reihe von Accorden und Tönen auch in dieſer Geſtalt an eine beſtimmte Tonart (D-Dur) gebunden erſcheint, und alſo auf das Verlangen des dritten Tones jeder dreitönigen Urleiter, um einen halben Ton aufwärts fortzuſchreiten, gar keine Rückſicht genommen wurde, entſtehen auch aufs Neue wieder vom dritten Takte an Dreiklänge mit kleiner Quinte und kleiner Terz oder ſogenannte unvollkommene oder verminderte Dreiklänge. Sie werden mir beiſtimmen, wenn ich an der Harmonie eines ſolchen Accordes für ſich nicht viel Freude empfinde: er klingt hart und herb, finſter und grell hinein in die klare, freundliche Welt der Töne. Der Grund davon liegt weniger in der kleinen Terz, als vielmehr in der verminderten Quinte, denn Sie wiſſen, meine Herren! daß die Quinte, wie die Octav, als vollkommene Conſonanz nicht einen Schritt weit von ihrer eigentlichen Stelle, wo ſie als rein erſcheint, weichen darf, ohne

nicht zugleich auch den Charakter einer Conſonanz überhaupt zu verlieren und als ſcharfe Diſſonanz ſogar hineinzugreifen in die friedliche Harmonie. Das ſollte uns faſt vermögen, alle ſolche Accorde für ein und allemal gänzlich zu verbannen aus unſerem Bereich.

Indeſſen, meine Herren! — und damit kommen wir ſofort auf die Hauptſache unſerer heutigen Unterſuchung zurück, — indeſſen ſehen wir genau die Beiſpiele an, in welchen ein ſolcher verminderter Dreiklang zu Gehör kam, namentlich das letztere, und betrachten ihre Bildung nicht mehr für ſich blos, ſondern mehr in ihrer Wirkung auf das Ganze, ſo müſſen wir uns gleichwohl geſtehen, daß ſolche Accorde recht wohl in einem Satze vorkommen dürfen, ohne den Zuſammenhang des Ganzen zu ſtören. Das letztere Beiſpiel ſtand in D-Dur; ungeachtet wir aller natürlichen Fortſchreitung der Töne zuwider die Harmonie nach einem Grundſatze darin an einander zu reihen ſuchten, der gewiſſermaßen zwei unter ſich ſtreitende Syſteme in ſich zu vereinigen ſtrebt, jedenfalls alſo einen Widerſtreit in ſich ſelbſt enthält, nämlich das Syſtem der dreitönigen Urtonleiter und das Syſtem unſerer achttönigen modernen Tonleiter in Betreff der Fortſchreitung ihrer Melodie, ſo waren wir bei conſequenter Feſthaltung an jener Vereinigung doch mit dem achten Takte oder dem Beginn der achten dreitönigen Urtonleiter ſchon wieder zu dem Punkte, zu derjenigen Tonart gelangt, von wo wir ausgingen, und der ganzen Accordenreihe geht trotz der mannigfaltigen diſſonirenden Härte, welche darin vorkommt, doch das Princip der Einheit in ſofern durchaus nicht ab. Ja ſelbſt dem Geſetze der harmoniſchen Verwandtſchaft der Accorde unter einander iſt darin nicht zuwider gehandelt, wenn wir den Sinn deſſelben nur darauf beſchränken wollen, daß die auf einander folgenden Accorde wenigſtens einen ihnen weſentlich zugehörenden Ton mit einander gemein haben. Sehen Sie das Beiſpiel nur genau an. Und es fragt ſich ſonach nur,

wie und wann ein ſolcher verminderter Dreiklang in der Harmonie entſteht oder entſtehen kann? —

Ich müßte an all' Ihrer Aufmerkſamkeit und dem bereits gewonnenen Schatze von Kenntniſſen verzweifeln, wenn Sie dieſe Frage nicht ſogleich von ſelbſt zu beantworten wüßten. Wo finden wir in letzterem Beiſpiele zunächſt einen ſolchen Accord? — im dritten und vierten Takte unter den Melodientönen cis, e und g. Der wievielſte Ton iſt cis in der Leiter von D-Dur, in welcher Tonart das Beiſpiel geſetzt iſt? — der ſiebente; mit welchem Grundbaſſe hätte der erſten Regel nach dieſes cis eigentlich begleitet ſeyn müſſen? mit der Dominante, alſo mit A, iſt

hier aber begleitet mit Cis; der wievielſte Ton iſt e in der Leiter von D? — der zweite, und hätte alſo auch eigentlich mit der Dominante A als Grundbaß begleitet ſeyn müſſen, iſt jedoch ebenfalls begleitet mit Cis; und der wievielſte Ton iſt g in der Leiter von D? — der vierte, dem eigentlich die Subdominante, hier alſo G, oder unter Umſtänden die Dominante, hier A, als Grundbaß angehört, das in dieſem Beiſpiele jedoch wiederum mit Cis, das weder als Subdominante noch als Dominante von D gelten kann, begleitet worden iſt. In welchem Verhältniſſe nun aber ſteht dieſes cis in der Melodie oder Leiter, e und g zu ſeinem jetzigen Grundbaſſe? — erſteres iſt davon die Octav, zweites die Terz, und drittes die Quinte. Wenn wir alſo — jetzt die Regel —

> bei der Harmoniſirung einer Melodie, ohne Anwendung irgend einer Art von Modulation dabei, einen Ton mit einem anderen als dem ihm von Haus aus eigentlich zugehörenden Grundbaſſe begleiten, von dem er nun jedoch, da aller Grundbaß in einem conſonirenden Verhältniſſe zu ſeinem Melodientone ſteht, entweder die Octav, Quinte oder Terz ausmachen muß, ſo bildet ſich, eben weil kein Schritt in eine Tonart geſchieht, ſondern alle Harmonientöne aus der Leiter der vorhandenen Tonart genommen werden, allemal auch ein kleiner oder unvollkommener, verminderter Dreiklang.

Und damit, meine Herren! ſind wir denn auf unſere ganz eigene Weiſe auch wieder zu dem Punkte gelangt, auf welchem wir ſchon zu Anfang der heutigen Lection durch eine ganz andere Folgerung ſtanden, denn der andere als urſprüngliche Grundbaß, den wir auf dieſe Weiſe für einen Melodienton erzielen können, iſt eben derjenige Baß, den wir den modificirten Baß nennen, und der jener Regel zu Folge immer in einem ſolchen Verhältniſſe zu ſeinem Melodienton ſteht, daß dieſer von ihm die Terz, Quinte oder Octav, natürlich angemeſſen der Tonart, in welcher die Harmonie ſich eben bewegt, ausmacht. Eins oder das andere dieſer Intervalle iſt natürlich jedesmal ſchon der urſprüngliche Grundbaß des zu begleitenden Tones; je nach den Ausnahmsregeln, welche wir über die Unterlegung eines Grundbaſſes unter eine Melodie beſitzen, können ſogar ſchon zwei davon als urſprünglicher Grundbaß gelten, und dann entſteht nur durch die Anwendung des dritten ein modificirter Baß. Iſt demnach die Octav des Melodientones ſchon deſſen eigentlicher Grundbaß, ſo bilden wir durch Unterlegung desjenigen Tones an dieſes Statt, von welchem er die Terz oder Quinte ausmacht,

einen modificirten Baß; ſind Quinte und Octav urſprünglicher Grundbaß, ſo iſt der Ton, von welchem er eine Terz ausmacht, modificirter Baß, u. ſ. w.

Da jene Töne, welche zu einem modificirten Baſſe unter einer Melodie dienen können, allemal aus der Leiter derjenigen Tonart genommen ſeyn müſſen, in welcher ſich eben die Harmonie befindet, und da demnach auch durch ihre Anwendung allemal ein kleiner und unvollkommener Dreiklang entſteht, ſo läßt — was Sie ſich als eine Hauptregel hinſichtlich der Anwendung eines modificirten Baſſes merken wollen —

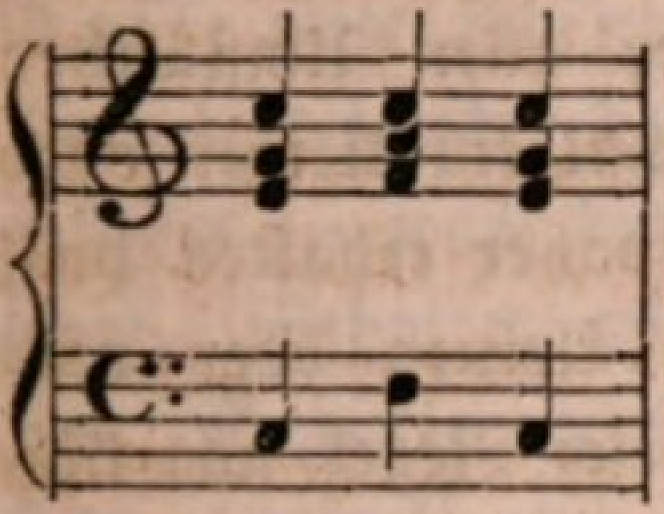
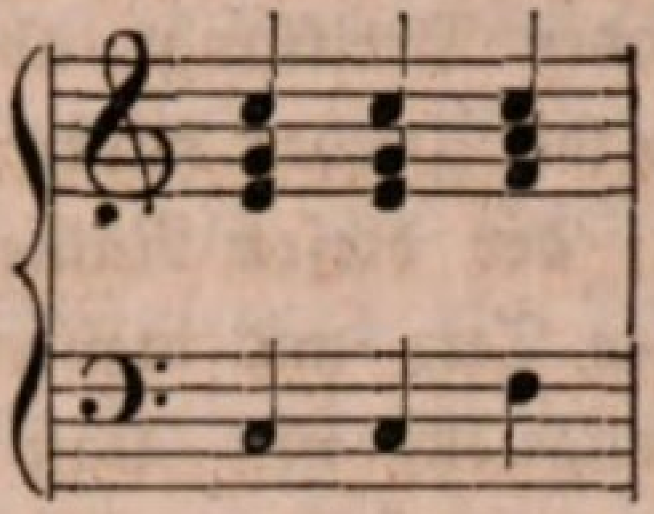
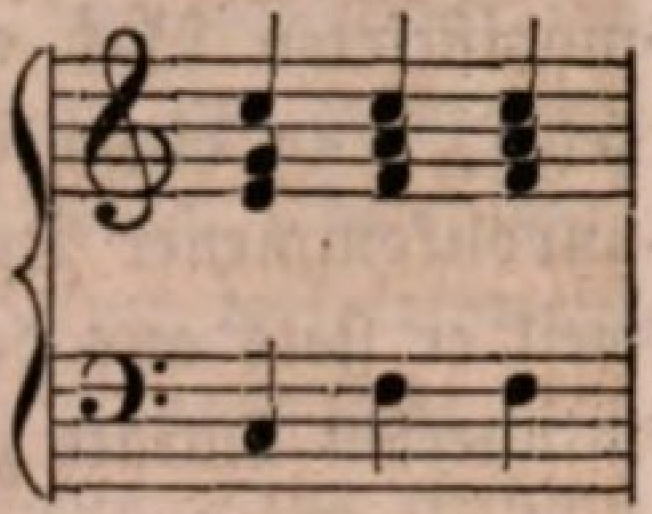
> der durch einen modificirten Baß entſtehende Accord niemals auch einen weitern weſentlichen Zuſatz, von vielleicht der einen eigenthümlichen und ſelbſtſtändigen Accord bildenden Septime oder None ꝛc., zu, ſondern erſcheint ſtets nur als eine Dreiklangsharmonie.

Eine fernere Regel, welche dann hinſichtlich der Anwendung eines modificirten Baſſes aus jenem Umſtande hervorgeht, daß der daraus entſtehende Accord allemal ein unvollkommener Dreiklang iſt, und dazu genommen nun, daß ein ſolcher Dreiklang niemals den Zuſatz von vielleicht einer Septime, None oder dergl. zuläßt, ſondern ſtets nur aus Terz, Quinte und Octav ſeines Grundtones, und zwar nicht einmal aus der Tonart dieſes, ſondern blos aus der Leiter der Tonart der Harmonie des Satzes überhaupt genommen, beſteht, läßt ſich auf folgende Weiſe wohl am kürzeſten ausſprechen,

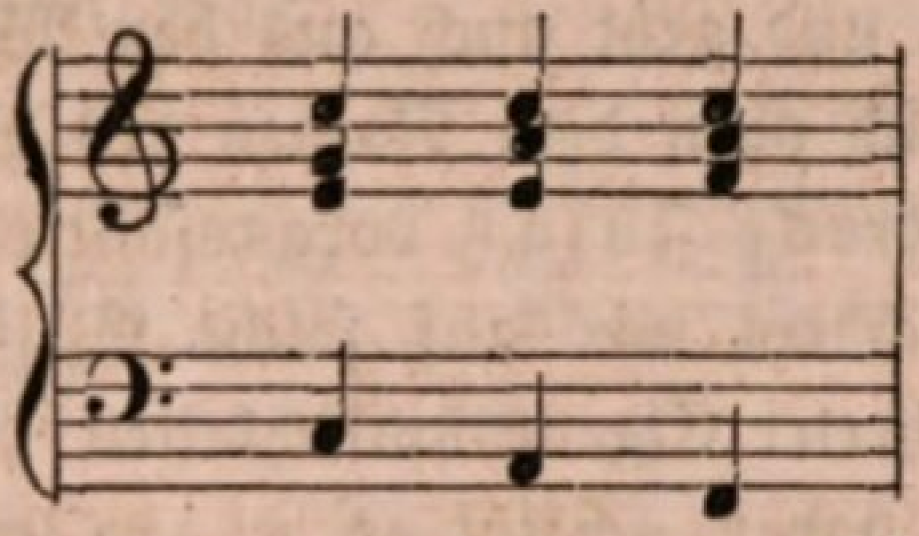
> daß nur untermiſcht mit dem eigentlichen, urſprünglichen Grundbaſſe und auch dann nur ſparſam und blos im Durchgange ein modificirter Baß angewendet werden darf.

Dieſe Regel drückt ſogleich überhaupt den Zweck eines modificirten Baſſes und der dadurch entſtehenden Accorde aus, welcher — wie längſt geſagt — iſt: ſchöne Mannigfaltigkeit und Abwechſelung auch in die Grundbaßbegleitung einer Melodie zu bringen, und ſo noch immer mehr Freiheit und Ausdehnung der Fantaſie auf dem Gebiete des harmoniſchen Tonſatzes zu gewinnen. Wie viele Grundbäſſe vermochten wir z. B. bisher dem Tone c zu geben, wenn wir eine Melodie aus C-Dur in Harmonie zu bringen hatten? — höchſtens zwei, nämlich die Tonica und Subdominante, alſo C und F; von erſterem macht er die Octav, von letzterem die Quinte aus; jetzt geſtattet uns der modificirte Baß aber auch einen dritten noch: den Ton, von welchem er die Terz ausmacht, A,

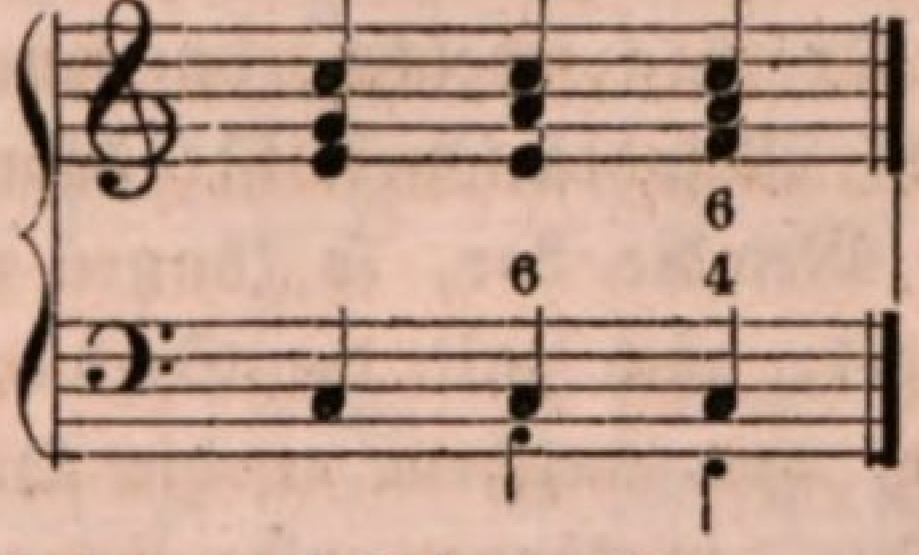
und wir können ſomit in ſolchem Falle, wenn z. B. der Ton c dreimal auf einander folgt, nicht blos ſetzen:


oder

oder


und dann die Accorde vielleicht noch in verſchiedener Weiſe umkehren, was allerdings auch einige Mannigfaltigkeit bezweckt, ſondern wir können nun auch ſchreiben:



oder wie wir die Accorde anders auf einander folgen laſſen wollen, und haben jedenfalls eine noch größere Mannigfaltigkeit gewonnen, da — wohl gemerkt — jeder Accord, der durch einen modificirten Baß entſteht, weil dieſer ganz an die Stelle des eigentlichen Grundbaſſes tritt, alſo ſelbſt auch Grundbaß iſt, eben ſowohl die verſchiedenen Umkehrungen in Sexten- und Quartſextenaccorde zuläßt, als der Dreiklang, der durch Unterlegung des urſprünglichen Grundbaſſes unter eine Melodie ſich bildet. Wir können ſonach jene drei Accorde z. B. eben ſowohl auch ſo ſchreiben oder ſpielen:



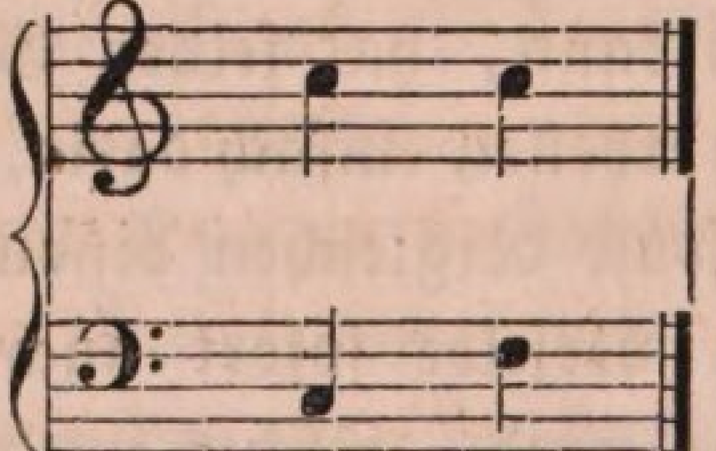
wo die letzten beiden blos umgekehrt wurden.

Daß ein durch Unterlegung eines modificirten Baſſes unter eine Melodie entſtandener Accord niemals den Zuſatz einer Septime oder None verträgt, alſo niemals auch zu einem ſelbſtſtändigen Septimen- oder Nonenaccorde werden kann, hat ſeinen Grund, was auch aus dem Bisherigen ſchon von ſelbſt erhellet, einfach darin, weil, ſo bald eine Hauptſeptime oder None oder ſonſt dergleichen diſſonirendes Intervall ſich zu einem Dreiklange geſellt, derſelbe ſofort auch zu einem modulirenden oder überleitenden Accorde wird, welcher nothwendig die große Terz

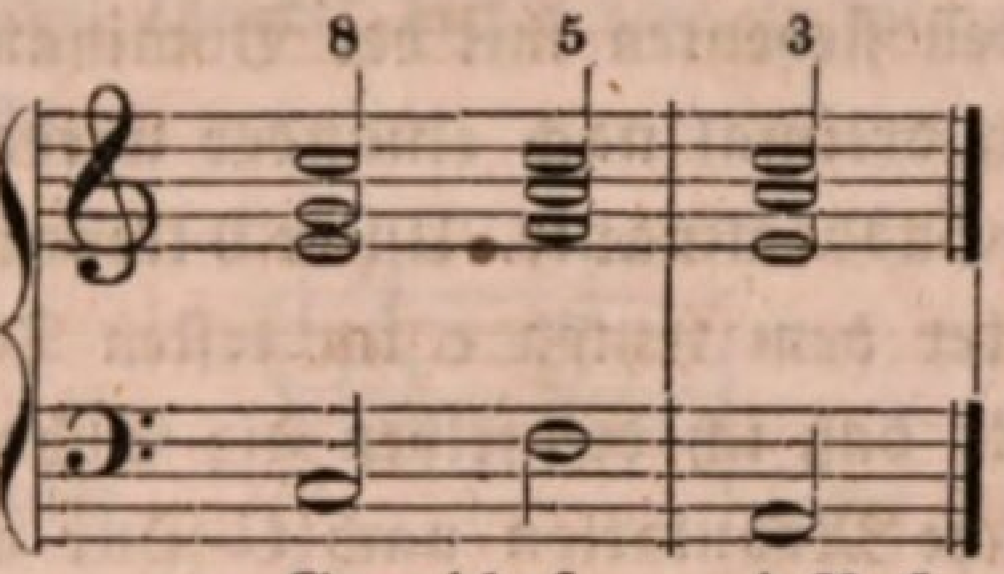
als den eigentlichen Leitton zu derjenigen Tonart oder Harmonie, zu welcher die Ueberleitung geſchieht, in ſich ſchließt, die dem durch einen modificirten Baß entſtehenden Dreiklange aber unter allen Umſtänden fehlt, denn dieſer iſt, wie wir geſehen haben, jedesmal ein kleiner oder unvollkommener Dreiklang, der dieſen Namen eben daher erhalten hat, weil er ſtets aus der kleinen Terz und meiſtens auch kleinen oder verminderten Quinte zuſammengeſetzt iſt. Daß von dieſer Regel alle diejenigen Septimen ausgenommen ſind, welche als gewiſſermaßen bloße Vorhalte oder Retardationen erſcheinen und daher vorbereitet werden müſſen, wovon gleich in nächſter Lection die Rede ſeyn wird, verſteht ſich von ſelbſt, und geht auch aus den Wörtern ſelbſtſtändig und weſentlich, die ich oben dem Namen des Septimen- und Nonenaccordes und dem Ausdrucke Zuſatz vorausſchickte.

Hiernach nun, nachdem wir auf ſolche Weiſe uns ſchon mit dem Weſen und den mancherlei Eigenthümlichkeiten des modificirten Baſſes näher vertraut gemacht haben, ſcheint es an der Zeit zu ſeyn, daß wir zur leichteren Ueberſicht der Sache eine förmliche Tabelle entwerfen für die mancherlei modificirten Bäſſe, die ſich bei Begleitung einer Melodie anwenden laſſen, und am ſicherſten erreichen wir dieſen Zweck, wenn wir, da ein modificirter Baß ſtreng an eine gewiſſe Tonart gebunden iſt, die Töne der Leiter irgend einer Tonart ſelbſt einzeln unterſuchen und prüfen, erſtens welche Töne als urſprüngliche Grundbäſſe denſelben zugehören, und dann, welche modificirten Bäſſe ſich außerdem denſelben unterlegen laſſen.

Den erſten Ton einer Leiter, wiſſen Sie, begleiten wir in der Regel als Grundbaß mit der Tonica, welche eben jener erſte Ton der Leiter oder alſo die Octav des Melodientones iſt; kommt er mehrere Male hinter einander in der Melodie vor, ſo können wir ihn, in Folge der bekannten Ausnahmsregel, auch mit der Subdominante oder demjenigen Tone begleiten, von welchem er die Quinte iſt. Steht eine Melodie z. B. in C-Dur, ſo können wir, wenn anders keine Modulation vorgenommen wird, die allemal ihren eigenen Grundbaß erfordert, den Ton c als den erſten (oder achten) der Leiter der Tonart im Grundbaſſe begleiten mit C oder F:

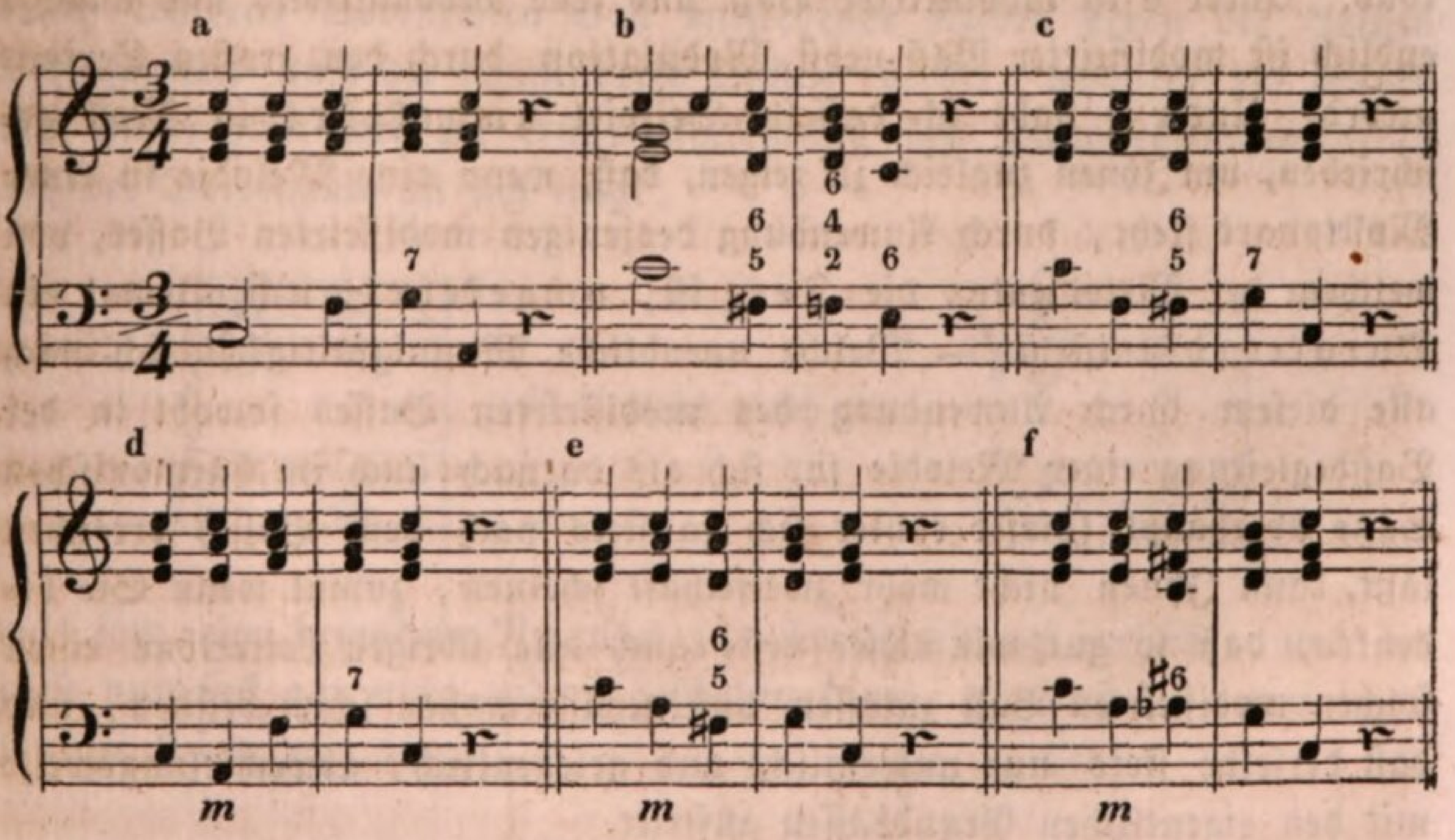


Jeder erſte oder achte Ton einer Leiter hat demnach zwei verſchiedene urſprüngliche Grundbäſſe, und es bleibt zu einem modificirten Baſſe unter ihm nur ein Ton übrig, nämlich derjenige, von welchem er die Terz bildet, oder der um eine Terz in der Leiter unter ihm (oder umgekehrt — was daſſelbe iſt — um eine Sexte in derſelben über ihm) liegt. Behalten wir zur Erläuterung die Tonart C-Dur beiſpielsweiſe bei. Begleiten wir in einer Melodie, welche in dieſer Tonart ſteht, den Ton c mit C oder F im Baſſe, ſo ſind dieſe ſeine urſprünglichen Grundbäſſe; begleiten wir ihn daſelbſt aber mit dem Tone A, welcher eben derjenige iſt, der um eine Terz unter ihm in derſelben Leiter vorkommt, ſo iſt dies ein modificirter Baß:

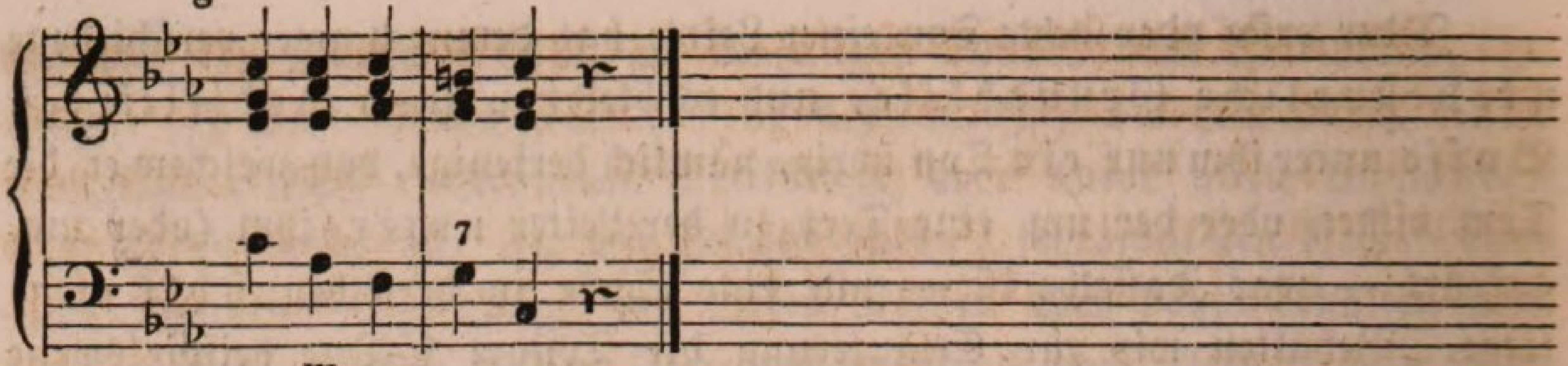


Grundbaß. mod. Baß.

Um Ihnen die Anwendung des modificirten Baſſes gleich bei dieſem erſten Beiſpiel noch deutlicher zu machen, will ich ſofort eine Melodie, die nur aus wenigen Tönen beſtehen mag, auf die verſchiedenſte Weiſe in Harmonie bringen; indem Sie dann dieſe verſchiedenen Arten der Harmoniſirung mit einander vergleichen, muß Ihnen gewiſſermaßen Alles an der Sache, und was ich darüber bereits ſagte, klar werden.

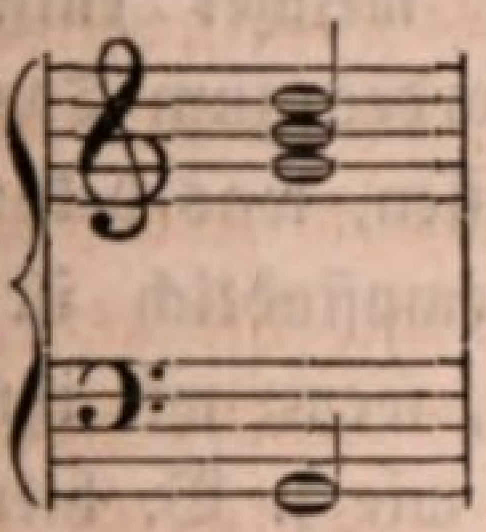


g



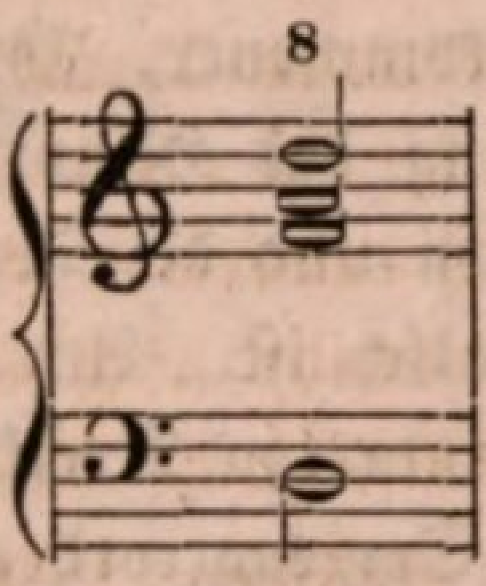
Die Melodie iſt in allen ſieben Sätzen, welche ich mit a, b, c, d, e, f, g bezeichnete, vollkommen gleich: der Ton c folgt dreimal auf einander, und alsdann kommt noch h und c. Die Tonart iſt C-Dur, der Ton c iſt alſo der erſte Leiterton. Unter a habe ich den Grundbaß auf ganz gewöhnliche Weiſe geordnet, nämlich den erſten Leiterton auch mit der Tonica und den ſiebenten mit der Dominante begleitet; nur weil der erſte Leiterton ſich dreimal nach einander wiederholt, nehme ich einmal für die Tonica die Subdominante. Unter b treffe ich ſchon einige Abwechſelung, indem ich unter dem letzten c im erſten Takte, da daſſelbe einen halben Ton fällt, ſtatt daß ich demſelben die Subdominante zum Grundbaß gebe, eine förmliche Modulation nach G-Dur anbringe, die natürlich weit beſſer wirkt als der vorhergehende Accord über der Subdominante, da doch der G-Accord folgen mußte. Unter c findet ſich bereits noch mehr Mannigfaltigkeit, indem nicht allein jene ausnahmsweiſe Begleitung des erſten Leitertones mit der Subdominante, ſondern auch die unter b enthaltene Modulation zugleich angewendet wurde. Unter d iſt dann, wie das m unter dem Baſſe anzeigt, zum erſtenmale jener modificirte Baß, daneben die Subdominante als Grundbaß des erſten Leitertons. Unter e iſt modificirter Baß und jene Modulation; und unter f endlich iſt modificirter Baß nebſt Modulation durch den großen Sextenaccord. Unter g habe ich daſſelbe Beiſpiel umgekehrt in Moll geſchrieben, um Ihnen zugleich zu zeigen, daß, wenn eine Melodie in einer Molltonart ſteht, durch Anwendung desjenigen modificirten Baſſes, von welchem der Melodienton die Terz iſt, umgekehrt auch allemal ein Duraccord entſteht. — Welche unendliche Mannigfaltigkeit ſich nach alle dieſem durch Anwendung des modificirten Baſſes ſowohl in der Baßbegleitung einer Melodie für ſich als darnach auch im harmoniſchen Satze überhaupt (dieſer richtet ſich ja ſtets nach dem Baſſe) erreichen läßt, kann Ihnen nicht mehr zweifelhaft ſcheinen, zumal wenn Sie bedenken, daß ſo gut wie dieſer erſte auch alle übrigen Leitertöne einen ſolchen modificirten Baß zulaſſen und gewiſſermaßen ſchon beſitzen, und daß derſelbe ſtets nur untermiſcht und gelegentlich, abwechſelungsweiſe mit den eigentlichen Grundbäſſen auftritt.

Den *zweiten* Ton irgend einer Leiter begleiten wir, wenn wir in der Tonart dieſer Leiter bleiben wollen, jedesmal mit der Dominante. Sind wir z. B. in C-Dur, und wir wollen in dieſer Tonart, alſo ohne Modulation, verweilen, ſo begleiten wir den Ton d, als den zweiten in der Leiter von C-Dur, allemal mit G, welches die Dominante von C iſt. Die Dominante überhaupt iſt alſo der einzige urſprüngliche Grundbaß für den zweiten Ton einer Leiter (ich wiederhole: wenn keine Modulation vorgenommen wird), und es bleiben ſomit *zwei modificirte* Bäſſe für denſelben übrig, nämlich einmal die *Octav*, und dann noch *derjenige Ton*, von welchem er *eine Terz* ausmacht. Folgt nun in einem Tonſtücke aus C-Dur z. B. der Ton d zwei- oder dreimal auf einander, oder überhaupt kommt dieſer Ton in ſolcher Weiſe vor, ſo kann ſeine Harmonie lauten:



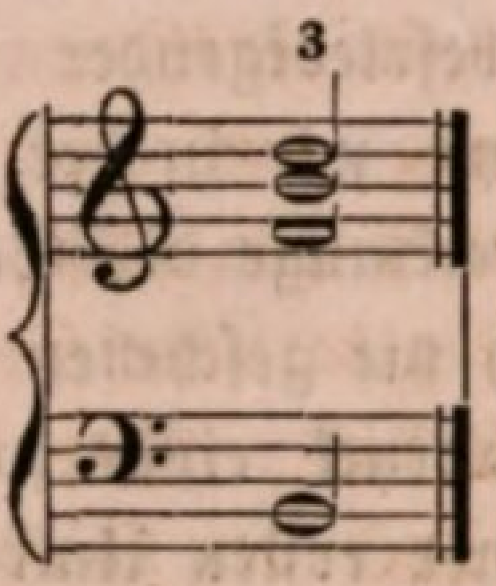
Grundbaß.

oder



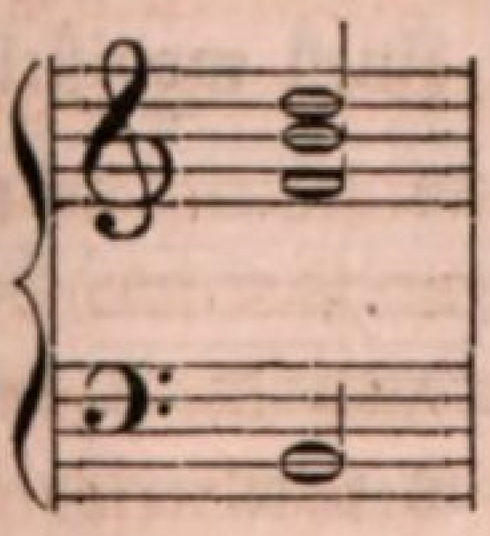
Modific. Baß.

oder auch

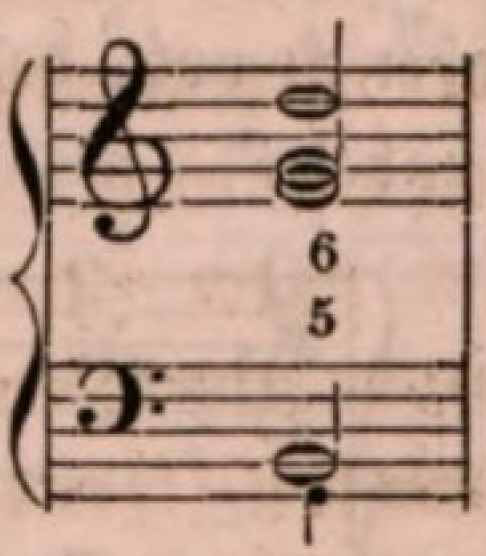


Modific. Baß.

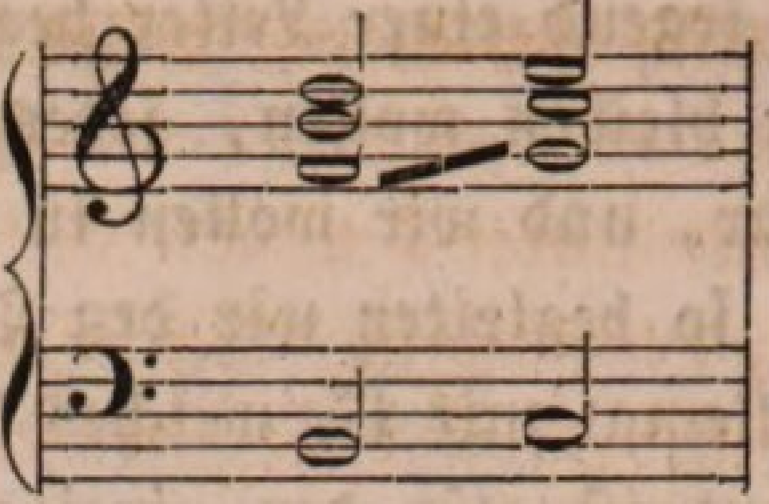
Daß der erſte modificirte Baß hier, wo die Octave des Melodientones dazu gewählt iſt, eine weit beſſere Wirkung hervorbringt, als der zweite, wo der Melodienton die Terz dazu ausmacht, hören Sie bei dem erſten beſten Anſchlag der Accorde. Der Grund davon liegt darin, daß der durch letzteren modificirten Baß entſtehende Accord neben der kleinen Terz zugleich auch die verminderte Quinte enthält, wodurch der Accord viel Aehnlichkeit mit der erſten Umkehrung des Hauptſeptimenaccordes auf der Dominante an ſich trägt:



iſt ziemlich gleich mit

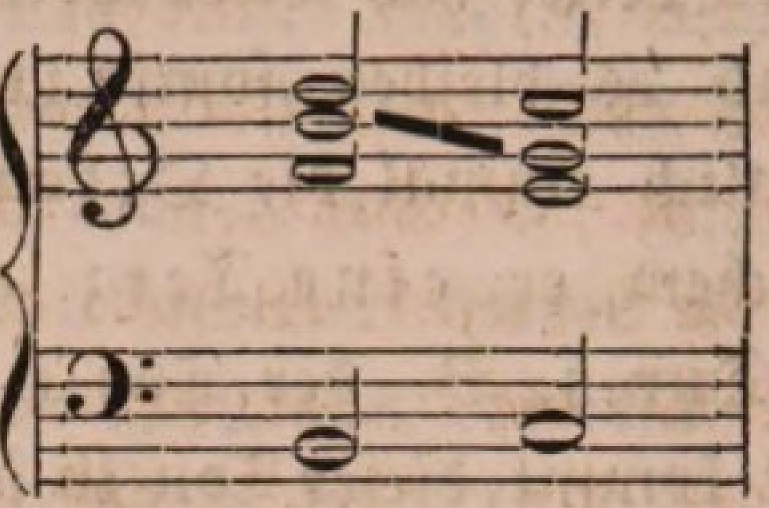


was ihm eine beſondere Neigung zur Fortſchreitung verleiht; und da dieſe nun faſt gar nicht anders geſchehen kann, als daß die verminderte Quinte ſteigt, wie hier

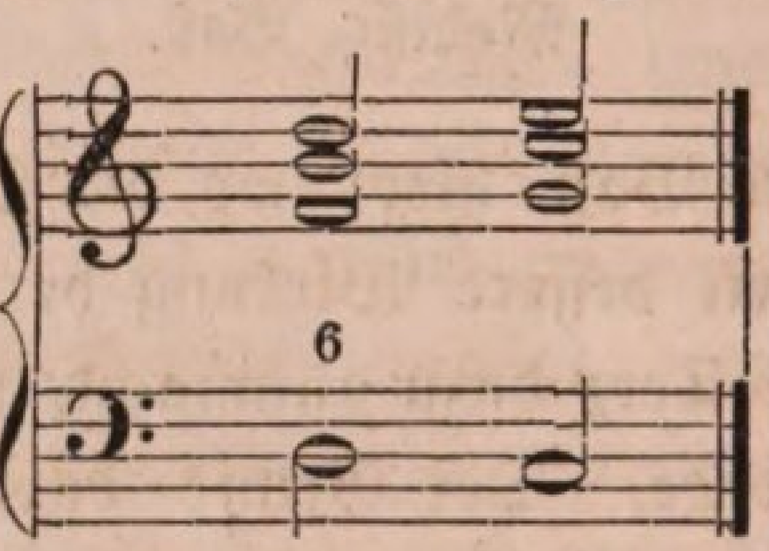


(zugleich falſche Quinten und Octaven)

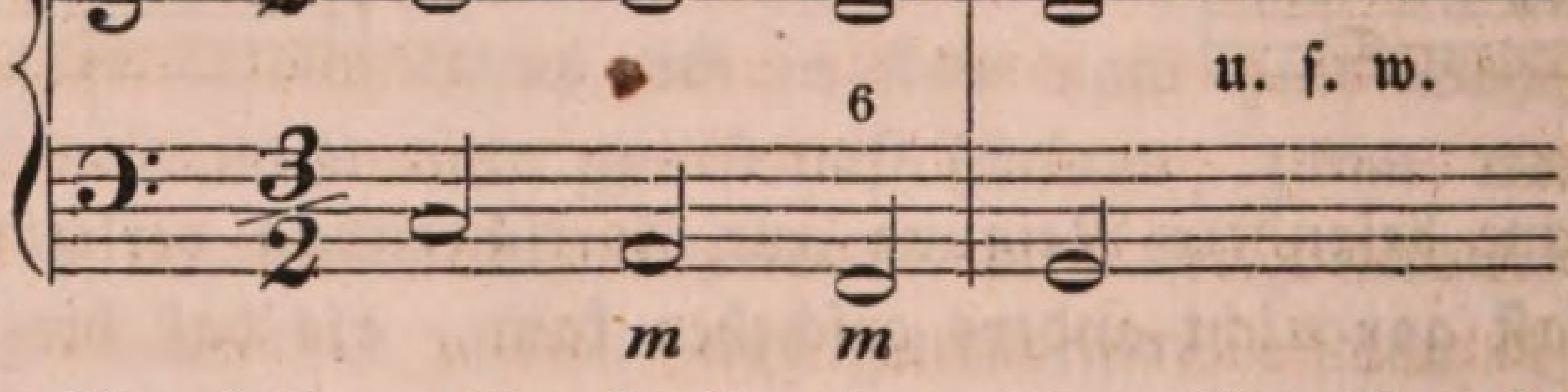
oder die Octav fällt, wie hier



ſo iſt in jedem Falle der Eindruck, den der Accord auf uns macht, ein unbefriedigender und unvollkommener, ähnlich dem, welcher entſteht, wenn wir in der Fortſchreitung des Hauptſeptimenaccordes zum Tonica=Dreiklange die Septime ſteigen und die Terz fallen laſſen, was bekanntlich nie geſchehen darf und falſch iſt. Am wenigſten empfindlich iſt der Eindruck eines ſolchen verminderten Dreiklangs noch, wenn wir ihn in ſeiner erſten Umkehrung als Sextenaccord gebrauchen, wie z. B. hier:



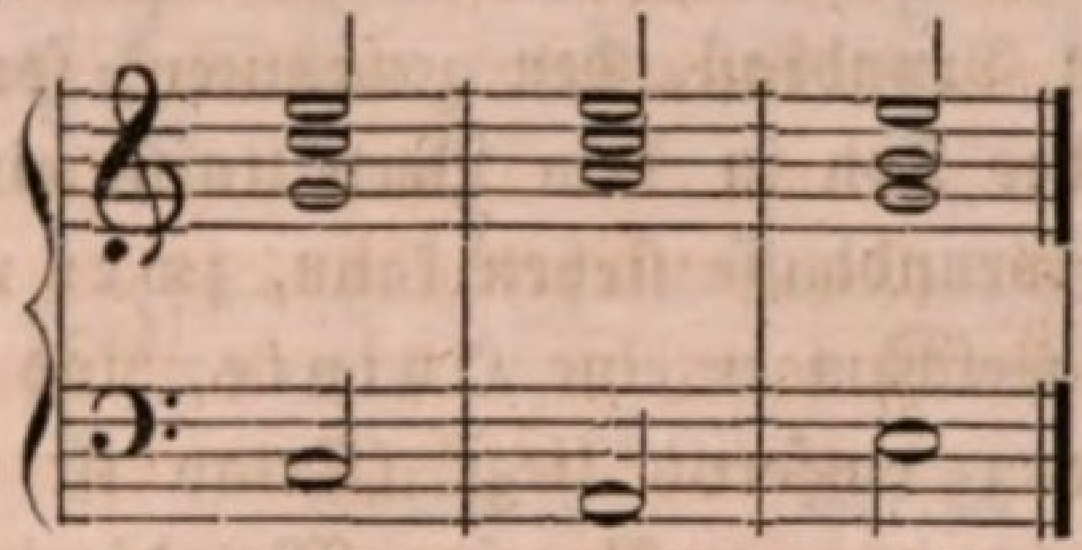
Daß ein modificirter Baß auch angewendet werden darf nicht blos in dem Falle, wenn der betreffende Melodien= oder Leiterton mehreremale auf einander folgt, ſondern zu jeder ſchicklichen Zeit, mögen Ihnen folgende Paar Accorde beweiſen, bei denen durchaus keine Modulation vorkommt, aber ſowohl der erſte als zweite Leiterton einen modificirten Baß erhalten haben:



Den dritten Accord im erſten Takte, den als zweiten Ton der Leiter der Tonart, in welcher die Melodie ſteht, ich mit dem modificirten Baſſe

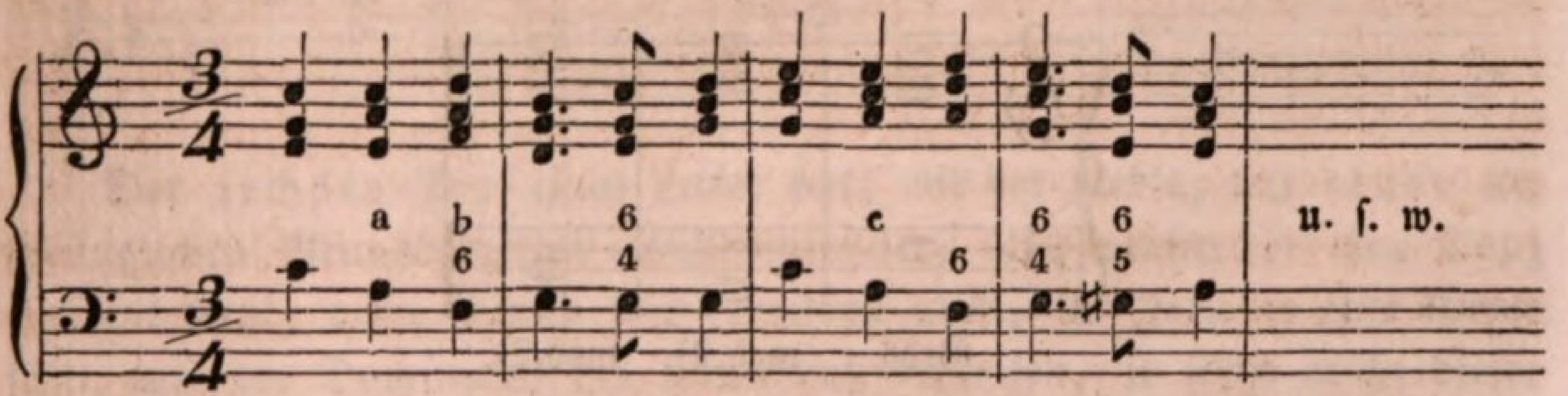
ſeiner Octav begleitete, habe ich in der erſten Umkehrung als Sexten-accord zugleich gebraucht.

Der dritte Ton einer Leiter hat, wie der zweite, auch nur einen urſprünglichen Grundbaß, nämlich die Tonica oder denjenigen Ton, von welchem er die Terz iſt, und läßt ſomit zwei modificirte Bäſſe zu, nämlich einmal denjenigen Ton, von welchem er eine Quinte, und dann denjenigen Ton der Leiter, von welchem er eine Octav ausmacht. Haben wir z. B. eine Melodie aus C-Dur in Harmonie zu bringen, und es kommt der Ton e vor, welcher der dritte in der Leiter von C iſt, ſo können wir ihn im Baſſe begleiten einmal mit C als der Tonica oder ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe, dann aber auch entweder mit A, von welchem er eine Quinte entfernt liegt, oder mit ſeiner Octave E als modificirten Bäſſen:



Grdb. mod.B. mod.B.

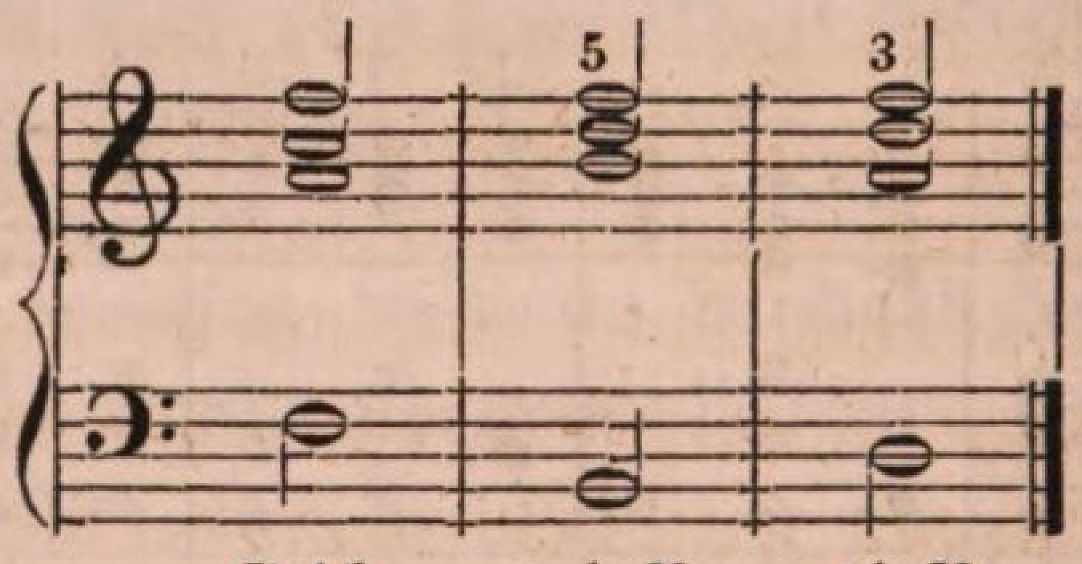
Beide Arten von modificirten Bäſſen ſind hier gleich gut anzuwenden, da durch dieſelben jedesmal blos ein kleiner oder Moll-Dreiklang, nicht aber auch ein verminderter oder Dreiklang mit verminderter Quinte entſteht. — In folgendem Beiſpiele finden alle bisher aufgeführten modificirten Bäſſe, d. h. bei dem erſten, zweiten und dritten Leitertone, Anwendung:



Es iſt die Melodie des God save the King: bis zum vierten Takte bleibt ſie fortwährend in ihrer Grundtonart C-Dur; gleichwohl konnte im erſten Takte bei a der A-Mollдreiklang gebraucht werden, indem ich dem erſten Leitertone ſeinen modificirten Baß gab, und bei b der D-Moll-Dreiklang, der in der erſten Umkehrung daſteht, indem ich dem zweiten Leitertone den modificirten Baß ſeiner Octav zutheilte. Im dritten Takte entſtand bei c der A-Moll-Dreiklang, indem ich auch dem dritten

Leitertone, welcher in der Melodie enthalten iſt, denjenigen Ton als modificirten Baß unterlegte, von welchem er eine Quinte ausmacht. Erſt im vierten Takte kommt eine förmliche Modulation nach A-Moll vor. Doch der letzte Accord im dritten Takte iſt Ihnen noch unerklärt: woher hier der D-Molldreiklang in ſeiner erſten Umkehrung? — Der Melodienton iſt der vierte Leiterton? — Sein Entſtehen wird Ihnen alſobald im Folgenden klar.

Der vierte Ton einer Leiter hat wiederum nur einen urſprünglichen Grundbaß, nämlich die Subdominante oder ſeine Octav. Wir können und dürfen ihn zwar, einer alten Regel zu Folge, wenn er eine Stufe abſteigt, aber auch nur dann, auch mit der Dominante begleiten, aber zu dieſer Dominante bildet er jedesmal eine Hauptſeptime, niemals eine Quinte oder Terz, und er hat demnach immerhin nicht allein blos einen urſprünglichen Grundbaß, den genannten, ſondern läßt auch, da Bisherigem nach jeder Ton in dem Verhältniſſe einer Octave, Quinte oder Terz zu ſeinem Grundbaſſe ſtehen kann, zwei modificirte Bäſſe zu, einmal den, von welchem er eine Quinte, und dann noch den, von welchem er eine Terz entfernt liegt (Octav iſt ſchon urſprünglicher Grundbaß). Und ſteht nun z. B. eine Melodie in C-Dur, und wir wollen, aus Gründen der Mannigfaltigkeit oder beſſerer Stimmenfortſchreitung, den Ton f, welcher der vierte in der Leiter von C iſt, nicht mit ſeinem eigentlichen Grundbaſſe, der Subdominante, begleiten, ſo können wir ihm eben ſowohl auch den Ton H, von welchem er der fünfte in der Leiter iſt, oder den Ton D, von welchem er um eine Terz entfernt liegt, als modificirte Bäſſe zum Grundbaſſe geben:

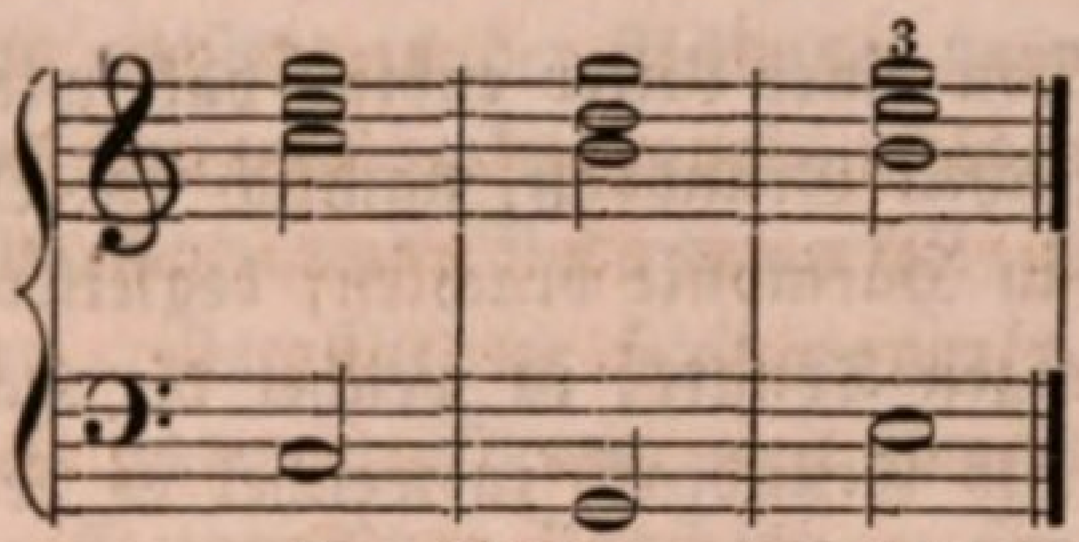


Grdb. mod.B. mod.B.

indem ich dann Letzteres im obigen Beiſpiele an angeführter Stelle that, entſtand der D-Molldreiklang, wie Sie hier auch noch einmal ſehen. Wenden wir bei Begleitung des vierten Leitertones mit einem modificirten Baſſe die Quinte an, ſo bildet ſich, wie bei Begleitung des zweiten Leitertones mit der Terz, ein verminderter Dreiklang oder Dreiklang mit verminderter Quinte, der auch hier, aus dort angeführten Gründen, nur höchſt ſparſam angewendet werden darf, und noch am wenigſten

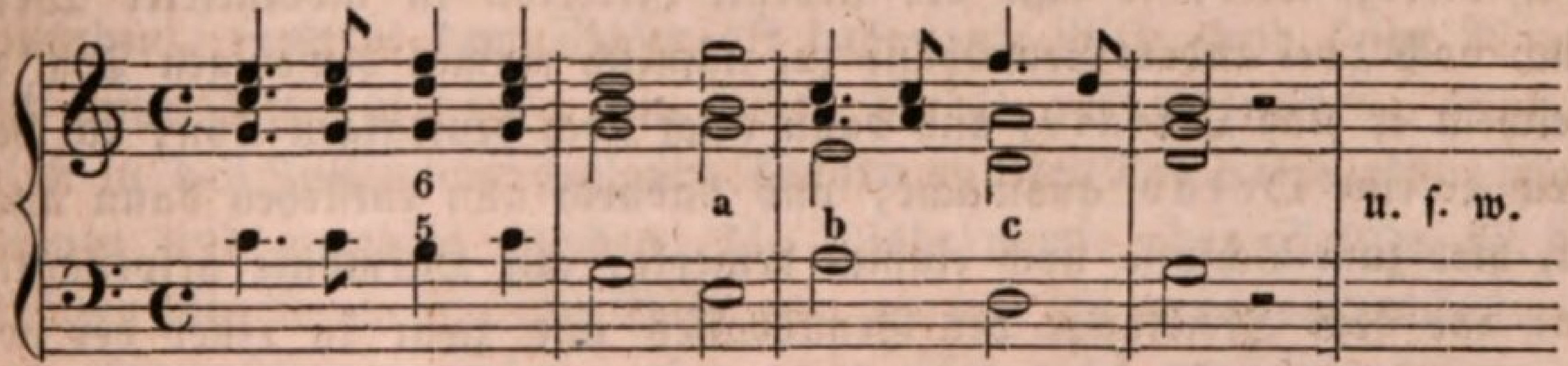
empfindlich wirkt, wenn er in ſeiner erſten Umkehrung als Sextenaccord geſetzt wird.

Der *fünfte* Ton einer Leiter hat *zwei* verſchiedene urſprüngliche Grundbäſſe, indem wir ihn nämlich, wie Ihnen bekannt iſt, begleiten dürfen ſowohl mit der *Tonica* als mit der *Dominante*, und leidet ſomit, da er von jener ſchon die Quinte, und von dieſer die Octav bildet, nur *einen modificirten* Baß, nämlich den Ton, von welchem er eine *Terz* ausmacht. Die Tonart C-Dur fortwährend als Muſter beibehalten iſt g der fünfte Ton in deren Leiter, und wir können demſelben nunmehr zum Grundbaſſe geben, wenn wir die Harmonie in der Tonart verweilen laſſen wollen, einmal C und G, und dann in modificirter Weiſe auch E, wodurch unter demſelben folgende Accorde ſich bilden:



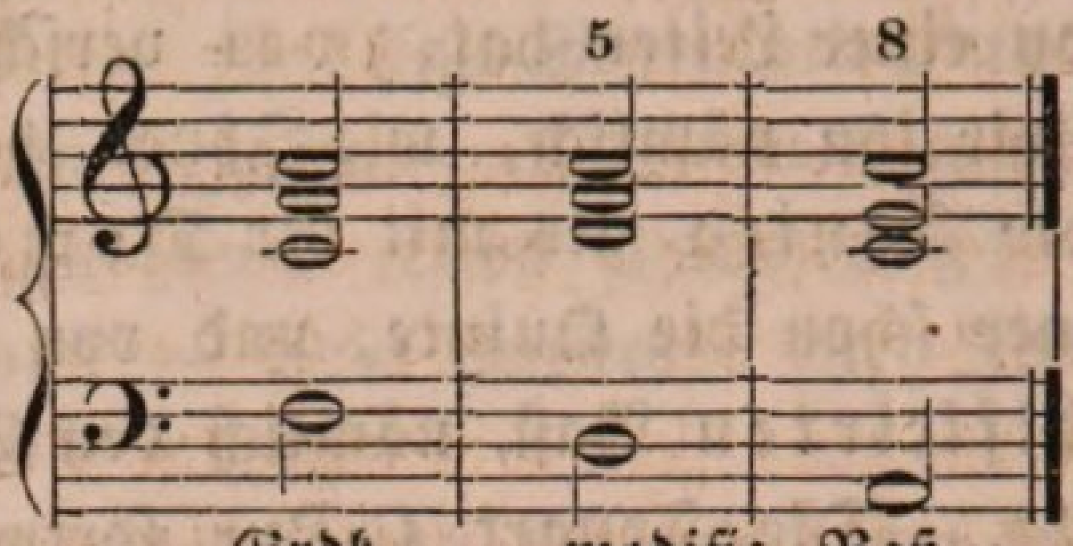
Grundbaß. mod.B.

In folgendem Beiſpiele, das durchaus nach Maaßgabe der Leiter von C-Dur harmoniſirt wurde, hat bei a der fünfte, bei b der erſte und bei c der vierte und zweite Leiterton einen modificirten Baß erhalten:



Der *ſechste* Ton einer Leiter hat, wie der vierte, nur *einen* urſprünglichen Grundbaß, die Subdominante, von welcher er eine *Terz* entfernt liegt, denn können wir denſelben auch, im Falle er eine Stufe fällt, mit der Dominante als Grundbaß begleiten, ſo ſteht er zu dieſer doch jedesmal in dem Verhältniſſe einer None, niemals in dem einer *Quinte* oder *Octave*, und läßt demnach, da nur dieſes Verhältniß als ein urſprüngliches angeſehen werden kann, *zwei modificirte* Bäſſe zu, einmal den Ton, von welchem er eine *Quinte* ausmacht, und dann auch ſeine *Octave*. Der Ton a z. B. iſt in der Leiter von C der ſechste: ſein urſprünglicher Grundbaß iſt alſo, wenn wir fortwährend in C-Dur harmoniſiren, die Subdominante F, aber in modificirter Weiſe

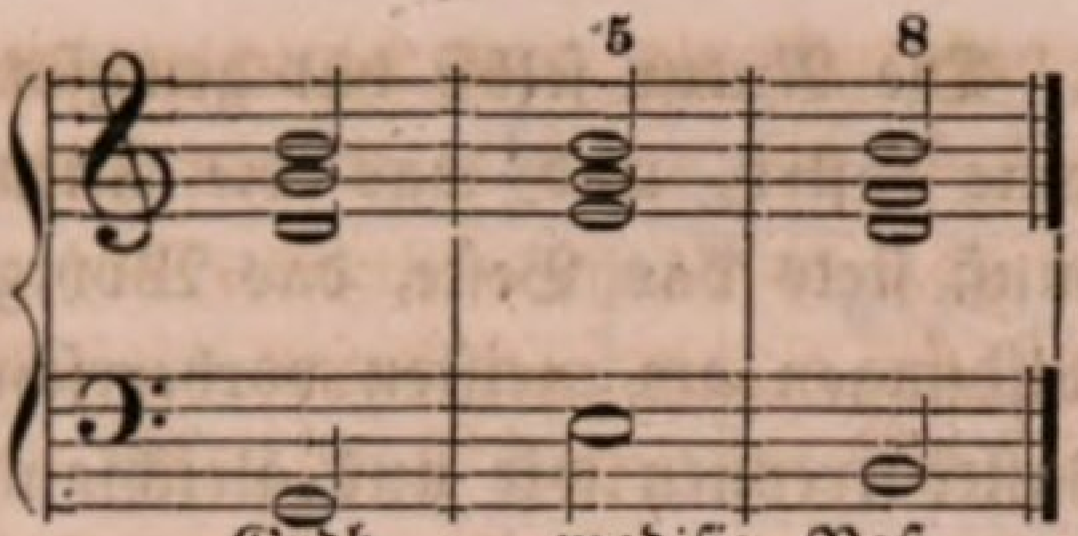
können wir ihn an deſſen Stelle auch begleiten mit D, von welchem er eine Quinte, oder mit A, von welchem er eine Octav entfernt liegt:



Grdb. modific. Baß.

und da, wie Sie hier ſehen, durch keinen der beiden modificirten Bäſſe ein verminderter, ſondern nur ein kleiner oder Moll=Dreiklang entſteht, ſo laſſen ſich beide auch, nebſt ihren Umkehrungen, mit gleich gutem Erfolge anwenden.

Der ſiebente Ton einer Leiter endlich hat, wie der zweite, ebenfalls nur einen urſprünglichen Grundbaß, nämlich die Dominante. Wo wir bisher eine Melodie in Harmonie brachten, begleiteten wir den ſiebenten Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie ſich bewegte, mit der Dominante als Grundbaß, zu welcher er jedesmal in dem Verhältniſſe einer Terz ſteht. Da wir nun aber gefunden haben, daß jeder Melodienton zu ſeinem Grundbaſſe mit gleichem Rechte ſowohl in dem Verhältniſſe einer Octav, als Quinte oder Terz ſtehen kann, weil durch alle dieſe drei Intervalle das Geſetz der Conſonanz zwiſchen Melodie und Baß befolgt wird, ſo läßt der ſiebente Leiterton in modificirter Weiſe auch noch zwei andere Grundbäſſe zu, nämlich einmal denjenigen Ton, zu welchem er eine Quinte, und dann auch noch denjenigen Ton, zu welchem er eine Octav ausmacht; und dadurch nun entſtehen dann auch, da, hier zum Schluſſe noch einmal bemerkt, alle Harmonie urſprünglich nur aus dem Dreiklange des Grundbaſſes und zwar in einer der vorhandenen Tonart angemeſſenen Weiſe beſteht, zwei ganz verſchiedene Accorde. Nehmen wir z. B. an, es ſoll eine Melodie aus C-Dur in Harmonie gebracht werden, und es kommt der Ton h vor, welcher der ſiebente in der Leiter von C iſt, ſo können wir demſelben nicht allein die Dominante G, ſondern in modificirter Art auch den Ton E, ſeine Unter=Quinte, und den Ton H, ſeine Octav, zum Grundbaſſe geben. Begleiten wir ihn mit der Dominante, ſo bildet ſich als Harmonie auch der Dreiklang von G; begleiten wir ihn mit E, ſo entſteht der Molldreiklang von E, da in C-Dur kein gis enthalten iſt, welches zu einem Durdreiklange nöthig wäre; und begleiten wir ihn mit H, ſo entſteht der verminderte Dreiklang von H, weil in C-Dur auch kein fis vorkommt, welches die reine Quinte von H wäre:



Grdb. modific. Baß.

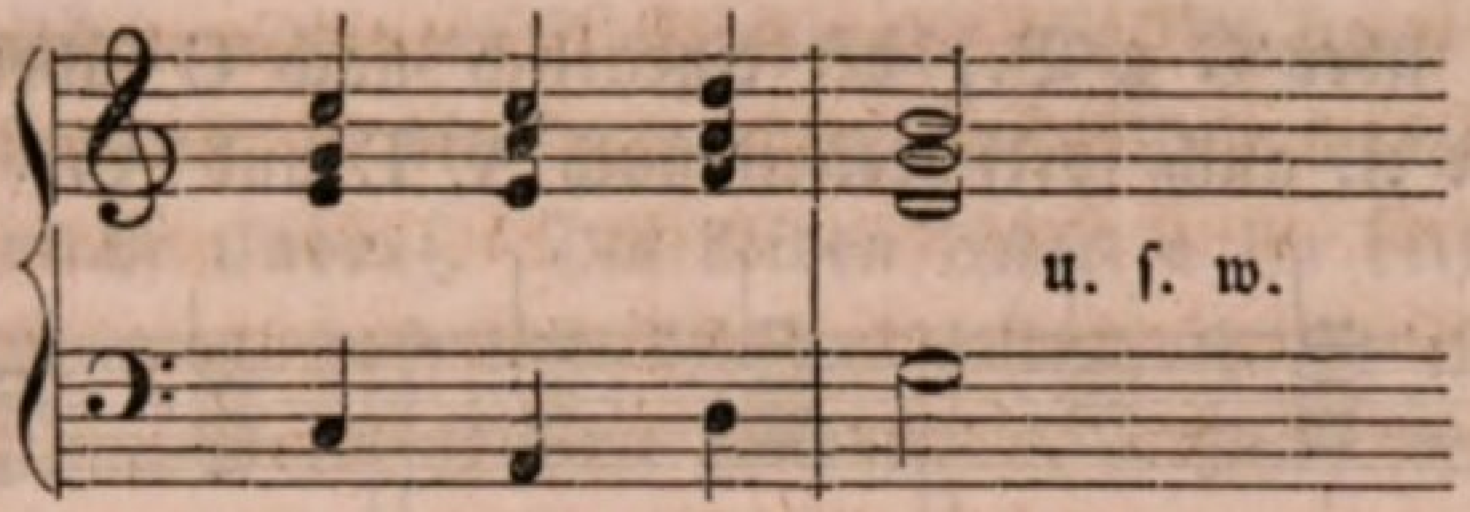
Und jetzt, meine Herren! ſind Sie auch im Stande, in den Grundbaß einer Melodie ſelbſt die größeſte Abwechſelung und Mannigfaltigkeit zu bringen. Welchen großen, weſentlichen Einfluß dieſes dann auf die ganze Harmonie haben muß, begreifen Sie ſelbſt, da Sie wiſſen, daß alle übrigen Geſtaltungen hier lediglich nach Beſchaffenheit des Grundbaſſes richten. Eine faſt bis an völlige Gränzenloſigkeit reichende, unermeßliche Freiheit entſteht in der Bildung harmoniſcher Tonverhältniſſe; doch in dieſer Unermeßlichkeit auch warnend genug, ſich nur mit der äußerſten Vorſicht und Bedachtſamkeit ihrer in dem ganzen Umfange zu bedienen. Der Menſch fehlt nirgends leichter und mehr, als wo er glaubt, nicht fehlen zu können, weil ihm Viel, ja Alles geſtattet iſt. So auch in dem harmoniſchen Tonſatze, meine Herren! — je mehr Freiheit ſich uns hier eröffnet, je feſſelloſer wir daſtehen, deſto mehr müſſen wir uns in Acht nehmen, auf unſerer Hut ſeyn, daß wir nicht fallen oder einen Fehlſchritt thun, weil dieſer nur gar zu bald geſchehen iſt. Ein Pinſelſtrich, und ſo viel tauſende auch dazu gehören, es zu vollenden, verdirbt dem Maler oft das ganze Bild, und keine Wäſche und keine Correctur nützt, den Fehler wieder gut zu machen. Einmal falſch in das Inſtrument geblaſen, können wir den Ton nie wieder zurücknehmen und ungehört machen: die Disharmonie, das Falſche iſt da. Wenden Sie die modificirten Bäſſe nun an bei Ihren häuslichen Arbeiten und Compoſitionsverſuchen; aber ſeyen Sie recht vorſichtig dabei: es entſtehen gar leicht Mißverhältniſſe und Mißverſtändniſſe dadurch, die durch nichts Anderes ſich dann mehr verbergen laſſen; ja offenbare Fehler können dadurch ſogar entſtehen. Denken Sie ſtets an frühere Regeln und Geſetze dabei zurück. Die ganze Kunſt der harmoniſchen Compoſition, in allen ihren Theilen und Formen muß Ihnen dabei ſtets gegenwärtig, auch das Geringſte nicht, was Bezug auf ſchöne und richtige Tonverbindung hat, abweſend ſeyn. Vor Allem halten Sie an folgenden Regeln feſt, dann werden Sie immer noch am ſicherſten in der Anwendung der modificirten Bäſſe verfahren.

1) wenden Sie die modificirten Bäſſe immer nur ſparſam und, wo es geſchieht, ſtets nur untermiſcht mit den urſprünglichen

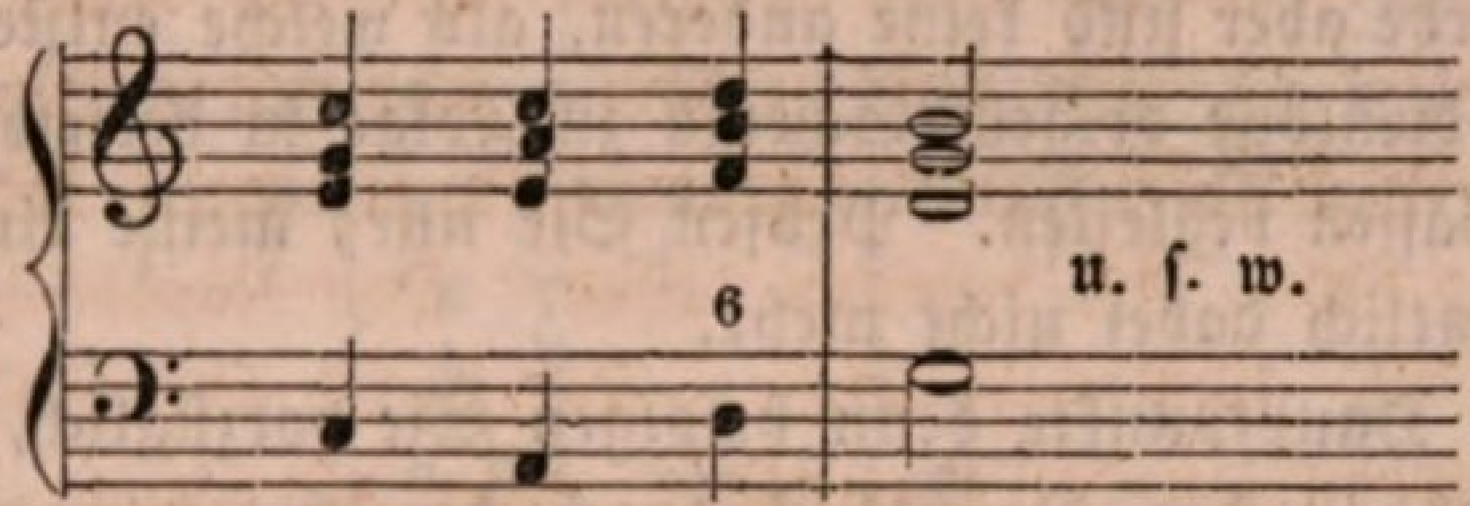
Grundbäſſen an. Die Natur ſelbſt hat gewiſſermaßen auf dieſe alle Melodie und Harmonie baſirt, und was die Natur thut, was ſie uns an die Hand giebt, muß ſtets das Beſte, das Wohlgefälligſte ſeyn, daher auch bei allen Kunſtbildungen am meiſten vorherrſchen. Mit Anwendung eines modificirten Baſſes trennen wir uns gleichſam von der Leitung der Natur, und erzwingen durch die Macht der Speculation und Kunſt Etwas, was wir im Grunde nicht haben, oder wozu nur unter ſchweren Bedingungen und ſelten uns die Natur das Recht und die Erlaubniß giebt. Alles ſo Geſtaltete aber erſcheint auch in dieſer Geſtalt, und wenden wir daher zu viele und zu häufig modificirte Bäſſe an, ſo entſtehen unausbleiblich Härten in der Harmonie, die durch keine Verzierung, auch die reichſte nicht, ſich bedecken laſſen. Das Natürliche eben iſt das Wohlgefällige und immer Richtige. Die Kunſt für ſich will und ſoll ihren Antheil haben an der Harmonie, aber nicht mehr, als daß wir immer dabei noch natürlich wenigſtens ſcheinen; freilich muß dieſer Schein auf der andern Seite auch nicht ſo weit wieder getrieben werden, daß, wie Göthe ſchon einmal, wenn auch in anderer Beziehung, ſagte: am Ende Nichts weiter übrig bleibt, als das gemein Wirkliche. Dies gemein Wirkliche iſt das Alltägliche und ewige Einerlei in der Harmonie.

2) ſuchen Sie vor allen anderen Accorden, die durch Anwendung eines modificirten Baſſes entſtehen, beſonders den verminderten Dreiklang ſo fern als möglich zu halten. Sie wiſſen warum? — Er iſt das Eiskorn, das uns in warmen Sommertagen auf die erhitzte Haut fällt, und von dem einen Punkte aus uns gefrieren macht durch den ganzen Körper, wenn auch ſonſt ohne unſerer Geſundheit zu ſchaden. Vermögen Sie ihn nicht zu umgehen, ſo ſuchen Sie ihn wenigſtens doch nur in ſeiner erſten Umkehrung als Sextenaccord anzuwendrn. Als ſolcher verliert er doch wenigſtens Etwas von ſeinem grellen Schein und der Derbheit ſeines Charakters.

3) die beſte Wirkung und meiſte Richtigkeit bringen immer diejenigen modificirten Bäſſe hervor, durch deren Anwendung wir die parallelen Molldreiklänge von den Durdreiklängen der Tonica oder der Subdominante derjenigen Tonart, in welcher die Harmonie ſich eben befindet, gewinnen, oder iſt dieſe eine Molltonart, die parallelen und verwandteſten Durdreiklänge, und vornehmlich wenn ſie in ihrer erſten unveränderten Geſtalt, alſo nicht etwa in einer Umkehrung, gebraucht werden. Daher benützen Sie, wollen Sie einmal modificirter Bäſſe ſich bedienen, hauptſächlich auch nur dieſe, und weniger die anderen, die ſonſt noch möglich ſind. Wie viel ſchöner klingt es z. B., wenn ich ſetze:



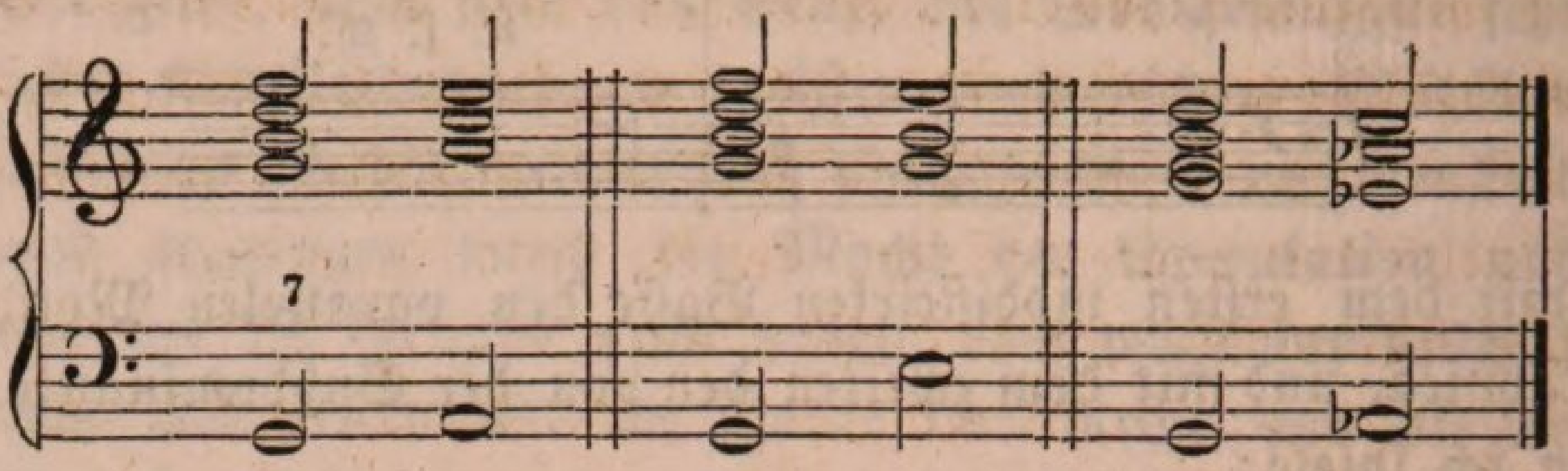
wo ich mit dem erſten modificirten Baſſe den parallelen Molldreiklang von der Tonica, und mit dem zweiten den von der Subdominante erreiche, als wenn ich ſpiele:



obſchon ich den bei Anwendung eines ſolchen modificirten Baſſes ſich bildenden verminderten Dreiklang in ſeiner gelindeſten Geſtalt, nämlich als Sextenaccord, gebrauche. Auch wären, wie Sie auf den erſten Blick, den Sie auf die Noten werfen, bemerken, falſche Quinten und Octaven in dem Satze.

4) endlich führen Sie auch niemals modificirte Bäſſe in einer Harmonie ein, bevor Sie dieſe nicht einfach nach den Regeln des gewöhnlichen Grundbaſſes, der Modulation u. ſ. w. geordnet haben. Erſt wenn dieſes geſchehen iſt, wornach allein die ganze Richtigkeit und Reinheit des Satzes beurtheilt werden kann, verſuchen und prüfen Sie, ob ſich an dem einen oder anderen Orte durch Einführung und Benützung eines modificirten Baſſes eine noch beſſere Wirkung erreichen läßt. Auf die Anordnung der Modulation wie auf irgend einen andern Theil der Harmonie hat dann dieſe Aenderung durchaus keinen Einfluß, da aus der vorhergehenden Lection Ihnen bekannt iſt, daß ein Modulationsaccord auch verſchieden, anders, als zu ſeinem eigentlichen Tonica-Dreiklange, fortſchreiten kann, und aus dieſer verſchiedenen Fortſchreitung der Modulation eben der modificirte Baß entſteht, mit anderen Worten: derjenige Dreiklang, zu welchem anders, als zu ſeinem eigenthümlichen Tonicadreiklange, ein Modulationsaccord fortſchreiten kann, niemals ein anderer zu ſeyn vermag, als welcher ſich unter demſelben Melodientone auch mit Hülfe eines modificirten Baſſes hätte bilden laſſen. Dies iſt ein ſehr wichtiger Satz, den Sie ſich wohl merken wollen, der uns aufs Neue auch von der wunderbaren innigen Verkettung der Dinge in der muſikaliſchen Harmonie überzeugt. Durch den Dominant-

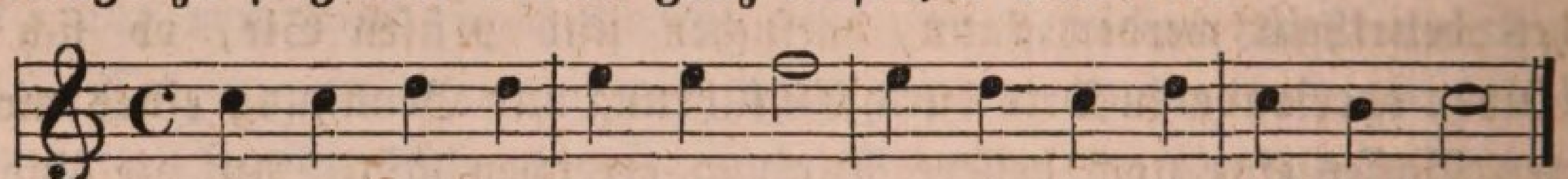
ſeptimenaccord über G z. B., der eigentlich nach C führt, konnten wir im Trugſchluſſe ꝛc. auch fortſchreiten nach A, E und As:



Alle dieſe Accorde aber ſind keine anderen, als welche entſtehen, wenn wir dieſelben Melodientöne obigem Schema zu Folge in derſelben Tonart mit modificirten Bäſſen begleiten. Prüfen Sie nur; meine Anweiſung brauchen Sie hoffentlich dabei nicht mehr.

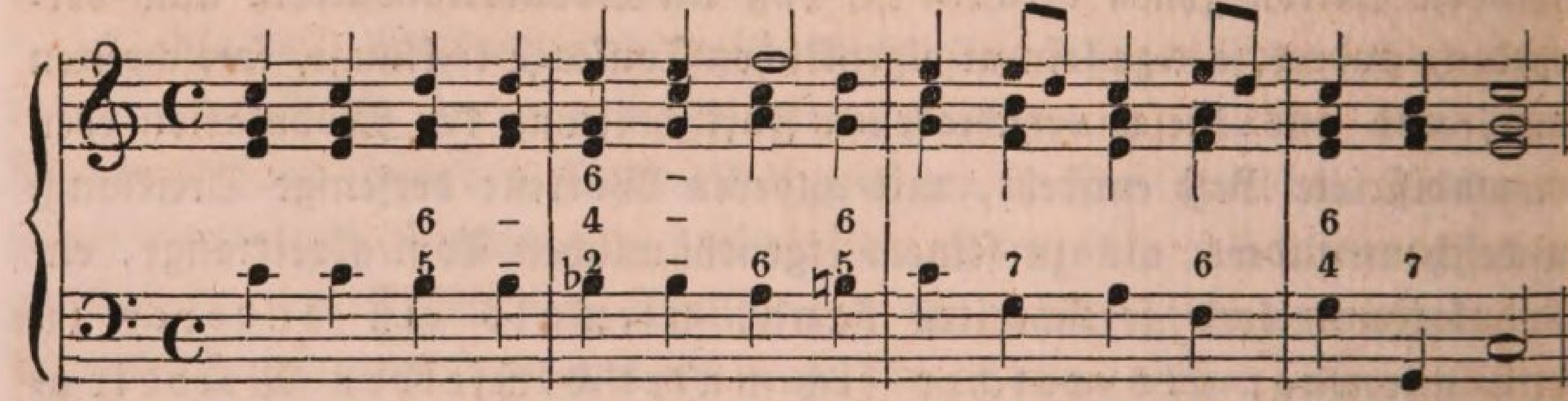
Dieſe vier Hauptpunkte denn befolgen Sie vorzüglich, meine Herren! wenn Sie auch in den Grundbaß durch den ſogenannten modificirten Baß Abwechſelung zu bringen geſonnen oder genöthigt ſind, und Sie werden noch am wenigſten Gefahr laufen, in der zügelloſen Freiheit, die ſich Ihnen dabei für harmoniſche Anordnung einer Melodie eröffnet, auf Abwege zu gerathen.

Doch damit Ihnen auch praktiſch noch, wenigſtens in kurzer Andeutung, anſchaulich wird, welche ungemeine Verſchiedenheit des Effects der Harmonie wir durch Anwendung des modificirten Baſſes nunmehr wirklich zu erreichen im Stande ſind, will ich zum Schluß meines heutigen Vortrags zu folgender kleinen ganz einfachen Melodie:



eine mehrfache harmoniſche Begleitung ſetzen.

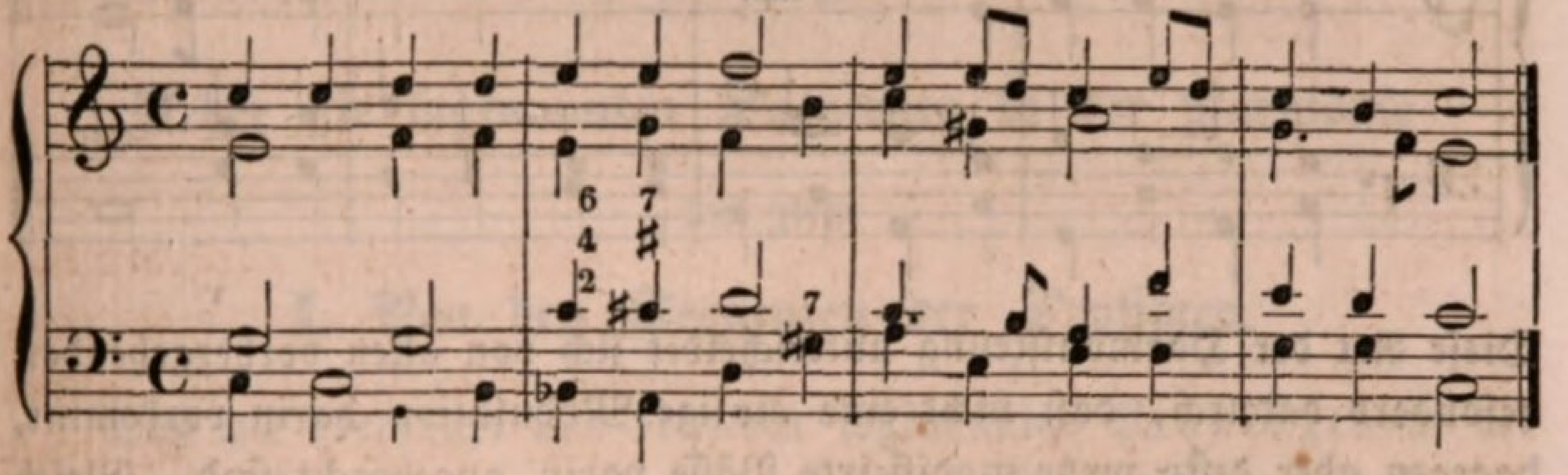
I.



Dieſes erſtemal bediente ich mich nur eines modificirten Baſſes, im dritten Takte, wo ich den erſten Leiterton mit ſeiner Unterterz begleite, wodurch der A-Molldreiklang entſtand. Uebrigens kann die Bildung dieſes Accordes hier auch als ein Trugſchluß angeſehen werden, da der

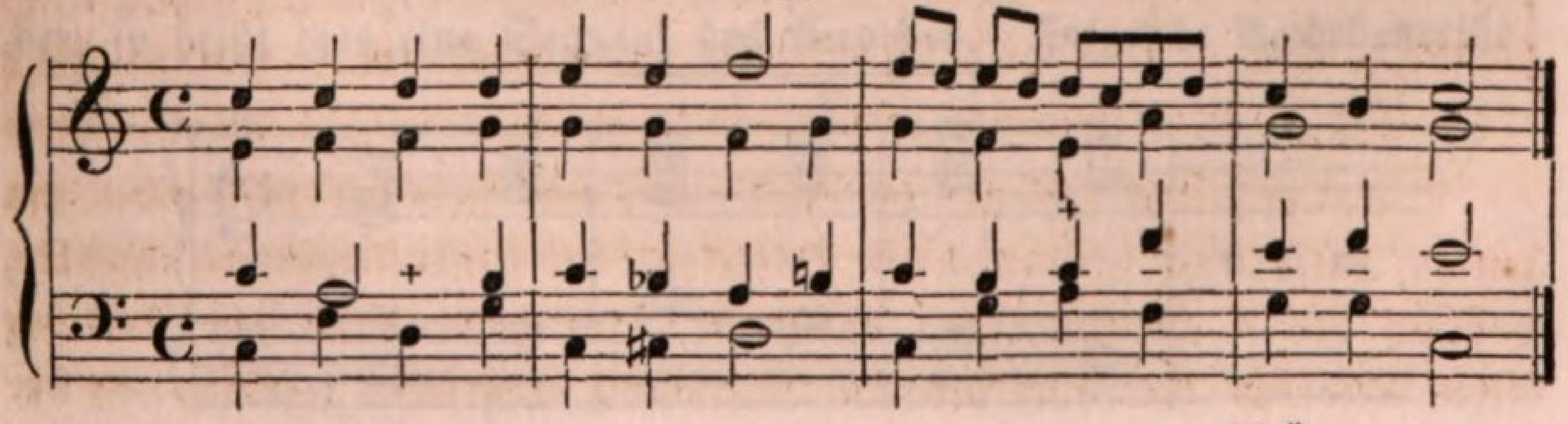
Dominantſeptimenaccord von C vorausgeht, die Septime ſich aber nicht in die Terz, ſondern in die Quinte auflöst. Die letzten vier Accorde ſind die gewöhnliche Cadenz. Die beiden Achtel e im dritten Takte ſind verzierende Hülfsnoten, doch läßt ſich das erſte auch als eine diſſonirende Sexte anſehen, welche die Quinte vorhält. Die Paar einfachen Modulationen nebſt den Umkehrungen, die im erſten und zweiten Takte vorkommen, erkennen Sie auf den erſten Blick.

II.



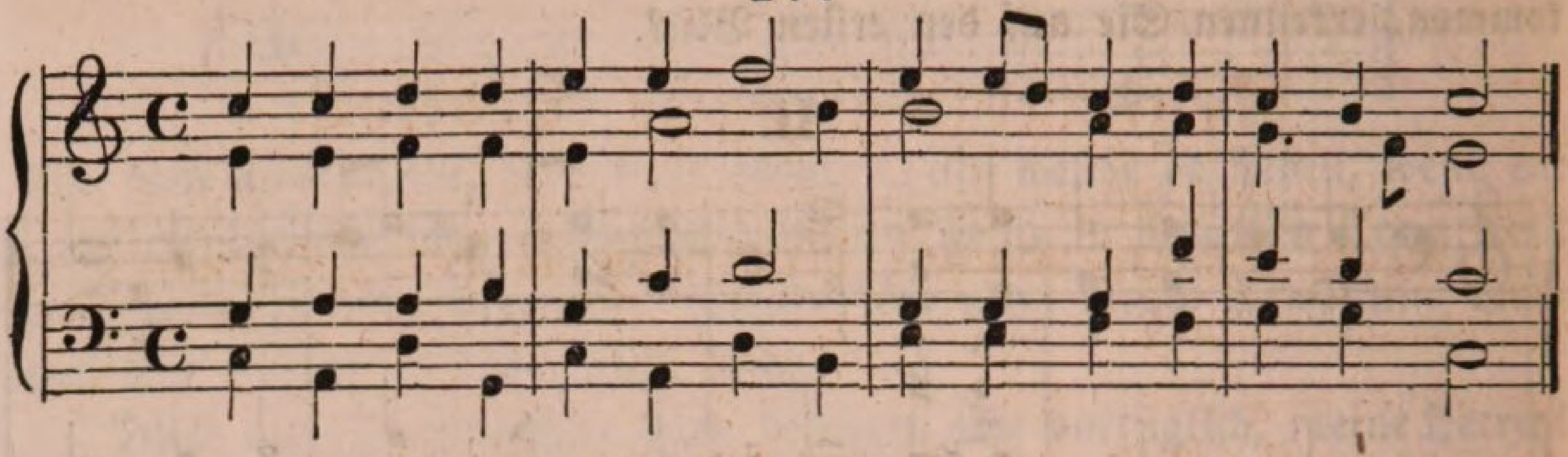
Dieſe zweite Art der Harmoniſirung jener Melodie unterſcheidet ſich von der erſten hauptſächlich nur durch andere Modulationen; doch iſt von dieſen insbeſondere noch zu merken, daß im zweiten Takte der erſte Dominantenaccord trüglich ſtatt nach F nach A fortſchreitet und ſo die Septime ſich in die Octav ſtatt in die Terz auflöst. Ein ähnlicher Trugſchluß findet im dritten Takte ſtatt, wo die Septime des zweiten Accordes ſich in die Quinte auflöst, und dadurch der F-Accord ſtatt A-Accord entſteht; der vierte Accord im zweiten Takte, welcher der Dominantenaccord von dem folgenden A-Moll iſt, wird dadurch, daß aus dem dritten Accorde das f noch in ihm fortklingt, zu einem kleinen Nonen-, und da die Terz Gis im Baſſe liegt, zwar zu der erſten Umkehrung deſſelben, dem verminderten Septimenaccorde. Ein eigentlich modificirter Baß kommt nicht vor. Im erſten Takte reicht im Baſſe aus dem zweiten Accorde die Octav noch als Vorhalt in den dritten Accord und wird zur diſſonirenden Quarte, wodurch dann der ſogenannte Secundquintenaccord entſteht.

III.



Jetzt iſt im erſten Takte, da wo ein + ſteht, ein modificirter Baß, eben ſo im dritten Takte, welcher bis auf ein Paar Hülfs- und durchgehende Noten wieder gleich iſt mit der erſten Art der Harmoniſirung. Im zweiten Takte modulire ich durch den verminderten Septimenaccord nach D-Moll und dann ſofort wieder nach C-Dur.

IV.



Dieſe Art der Harmoniſirung unterſcheidet ſich von allen vorhergehenden beſonders dadurch, daß nicht eine einzige Modulation darin vorkommt, dagegen aber deſto mehr modificirte Bäſſe darin angebracht ſind. Gleich im erſten Takte ſind zwei dergleichen, im zweiten und dritten Accorde. Sie ſehen ſelbſt, welche und woher. Die Terz im vierten Accorde, der ein Dominantenaccord iſt, fällt ſtatt daß ſie ſteigen ſollte: das iſt eine Freiheit, welche wir uns nur ſelten nehmen dürfen und für die nur die Vollſtimmigkeit des folgenden Accordes eine Entſchuldigung abgiebt. Im zweiten Takte ſind ſämmtliche drei letzten Accorde durch modificirte Bäſſe entſtanden. Der letzte iſt ein verminderter Dreiklang: wie hart er wirkt, fühlen Sie ſelbſt. Auch die erſten beiden Accorde des dritten Taktes entſtanden durch modificirte Bäſſe. Die letzten vier Accorde des ganzen Beiſpiels ſind die Cadenz.

Und damit, meine Herren! ſchließe ich meinen heutigen Vortrag, denn daß ich noch etwas Beſonderes über Natur und Weſenheit des modificirten Baſſes zuzufügen hätte, wüßte ich nicht, und bereits Geſagtes und Gelehrtes noch einmal zu wiederholen, iſt bei der Aufmerkſamkeit, welche Sie Allem ſchenken, nicht nöthig.

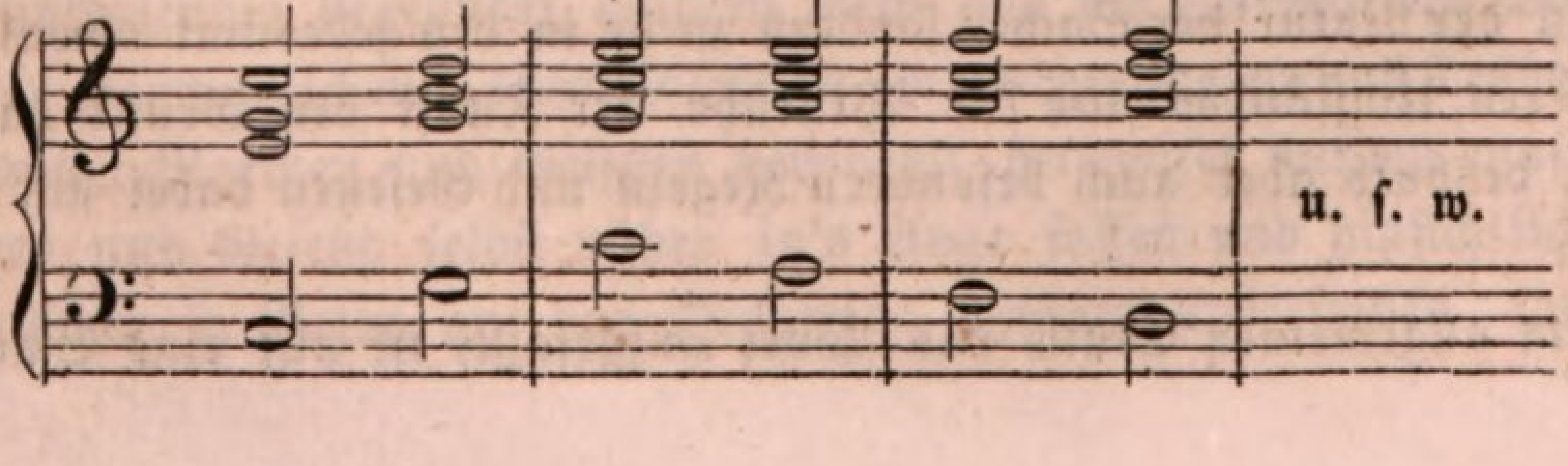
Neunundzwanzigſte Lection.

Ueber die ſogenannten Sequenzen in der Harmonie

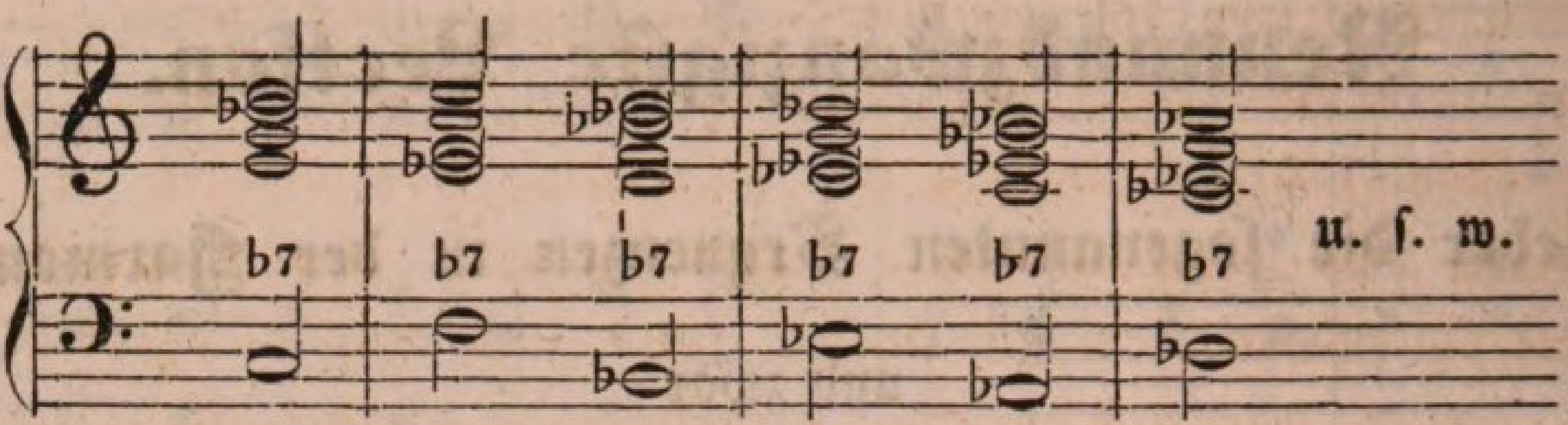
und zwar

I. Von den Sequenzen der Septimen.

Daß wir überhaupt uns von den ſogenannten Sequenzen in der Harmonie während unſerer heutigen Zuſammenkunft unterhalten wollen, kündige ich Ihnen ſofort an. Es wird daher gerathen ſeyn, wenn vor allen Dingen wir unterſuchen, ſowohl was überhaupt als was in der Muſik insbeſondere unter dem Ausdrucke „Sequenz“ zu verſtehen iſt. Das Wort an ſich zunächſt iſt eigentlich ein lateiniſches, dem man durch ſeinen Endbuchſtab nur eine deutſche Schriftgeſtalt zu geben ſuchte, ohne damit ſeinen Sinn und ſeine Bedeutung im Grunde aber zu ändern, und kommt her von dem Zeitworte sequi, d. h. folgen, hinter drein kommen, fortfahren u. ſ. w. Eine Sequenz (lat. sequentia) iſt demnach eine Folge, eine Reihenfolge, und zwar die Folge ein und deſſelben Gegenſtandes in mehrfacher Anzahl unmittelbar auf einander, das Sich-Wiederholen einer Sache oder Gegenſtandes in ununterbrochener Reihe. In dieſer ſeiner urſprünglichen, und keiner andern, nicht einmal abgeleiteten Bedeutung kam das Wort denn auch in die Muſik, ward aber ſofort namentlich nur da gebraucht, wo von beſtimmten harmoniſchen Tongeſtaltungen die Rede iſt; folgt z. B. ein Accord, welcher er nun ſeyn mag, ohne Rückſicht auf eine verſchiedene Lage oder Tonhöhe, mehreremal unmittelbar auf einander, ſo heißt dies eine Sequenz des Accordes. Folgende Accordenreihe



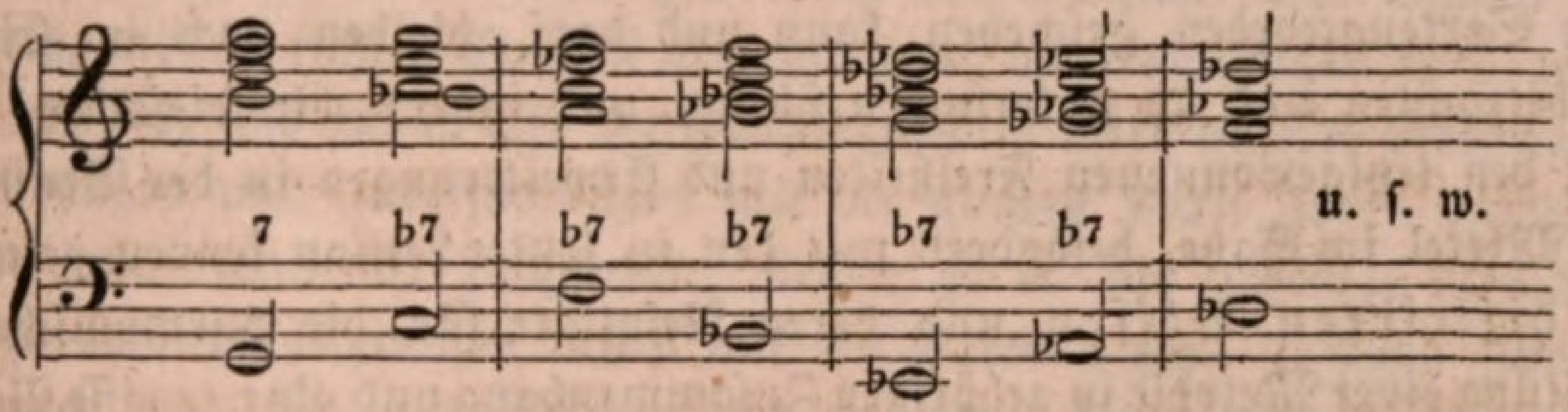
iſt eine Sequenz von Dreiklängen, obſchon die Dreiklänge alle eben ſo wenig ein und demſelben Grundbaſſe angehören, als ſie in gleicher Lage auf einander folgen oder einerlei Gattung unter ſich ſind: der Grundton iſt bei jedem ein anderer, und es kommen ſowohl Dur= als Molldreiklänge in der Reihe vor, wie der eine bald in zweiter, der andere in erſter und wieder ein anderer in dritter Lage erſcheint. Folgende Accordenreihe



iſt eine Sequenz von Septimenaccorden, weil ſämmtliche Accorde eine Hauptſeptime ꝛc. enthalten. Daß eine ſolche Folge von lauter Septimenaccorden wohl geſchehen und ſtatt haben darf, überzeugten wir uns bei früheren Gelegenheiten und aus anderen Anläſſen ſchon hinlänglich. Nun aber liegt die Folge von mehreren reinen Dreiklängen unmittelbar auf einander bereits in der Natur begründet: der Dreiklang iſt der urſprünglichſte Accord, wir können faſt keine einzige harmoniſche Toncombination geſtalten, ohne nicht dabei das urerſte Beſtehen eines Dreiklangs vorauszuſetzen und zu denken, und ſo bedurfte denn eine ſolche Folge auch keiner weiteren ausdrücklichen Bezeichnung mehr, und man beſchränkte daher den Gebrauch des Wortes Sequenz als techniſchen Kunſtausdruck in der Muſik hauptſächlich nur auf ſolche Ton= oder Harmonienfolgen, welche weniger ſich von ſelbſt verſtehen, und, als ungewöhnlich oder mehr der Freiheit und Willkühr der Kunſt und ihren Bildnern überlaſſen, auch beſtimmten Geſetzen und Regeln der Kunſt unterworfen ſind; ja man nennt es in ſolcher Beziehung ausſchließlich nur eine Sequenz, wenn mehrere Septimen= oder Sextenaccorde, überhaupt Septimen und Sexten in der Harmonie unmittelbar auf einander folgen, und aus dem Grunde zwar, weil eben dieſe Accorde und Intervallenverhältniſſe es ſind, welche in mehrfacher Anzahl unmittelbar auf einander folgen können und dürfen, ohne in der Natur der Sache, ſondern mehr in den jedesmal obwaltenden beſonderen Umſtänden und der Willkühr der Kunſt den Grund dafür zu finden, deshalb aber auch beſondern Regeln und Geſetzen dabei ſich unterordnen.

Im allgemeinen Sinne das Wort aufgefaßt, iſt alſo eine Sequenz

überhaupt in der Muſik daſſelbe, was wir auch außerhalb derſelben mit dem Ausdrucke zu bezeichnen pflegen: mit einem Worte eine Reihenfolge von gleichartigen Tonverhältniſſen; insbeſondere jedoch, als gewiſſermaßen techniſchen Kunſtausdruck betrachtet, verſtehen wir darunter eine Reihenfolge von *Septimen- und Sextenaccorden*. Doch liegt der Grund dafür, daß wir das Wort vorzugsweiſe auf die Folge diesartiger Tonverhältniſſe anwenden, auch noch in einem anderen Umſtande, als welchen ich ſo eben dafür angeben zu müſſen glaubte. Eine Septime, wiſſen Sie, kann nur alsdann einem Dreiklange zugefügt werden, wenn der Grundbaß deſſelben die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt; dadurch geſchieht es, daß wenn mehrere Septimenaccorde hinter einander in der Harmonie erſcheinen, der Grundbaß ſtets und regelmäßig eine Quarte ſteigt oder eine Quinte fällt, oder wechſelsweiſe einmal eine Quarte ſteigt und dann eine Quinte fällt, oder umgekehrt:



und da nun der Begriff von *Sequenz* unverhinderlich auch den Begriff von einer gewiſſen Gleichartigkeit in ſich ſchließt, in der Muſik dann nirgends eine größere und wirkſamere Gleichartigkeit ſtatt finden kann als in der Fortſchreitung des Grundbaſſes, dieſe Gleichartigkeit aber auch allemal ſtatt haben muß, wenn mehrere Septimen unmittelbar auf einander folgen ſollen, ſo lag Nichts näher, als insbeſondere auch auf die Reihenfolge von Septimen den Begriff von *Sequenz* anzuwenden. Das wird Ihnen klar ſeyn und meiner ausführlichen Erläuterung nicht mehr bedürfen. Wir können ſomit kurzweg und *vorerſt* bei dem Satze ſtehen bleiben,

> daß man unter Sequenz in der Muſik vorzugsweiſe *die unmittelbare Folge von mehreren Septimen- oder Sextenaccorden auf einander verſteht*,

und in ſo fern wir nun, da dieſe Folge nicht als in der Natur der Sache ſelbſt nothwendig begründet, ſondern mehr aus der Freiheit des Tonſatzes und der harmoniſchen Toncombination hervorgegangen und deshalb auf beſtimmten Normen und Geſetzen beruhend, betrachtet werden muß, dieſe Normen und Geſetze ſelbſt näher in's Auge faſſen und hinſichtlich ihrer Anwendung in Bezug auf das Bisherige genauer unterſuchen, thun wir

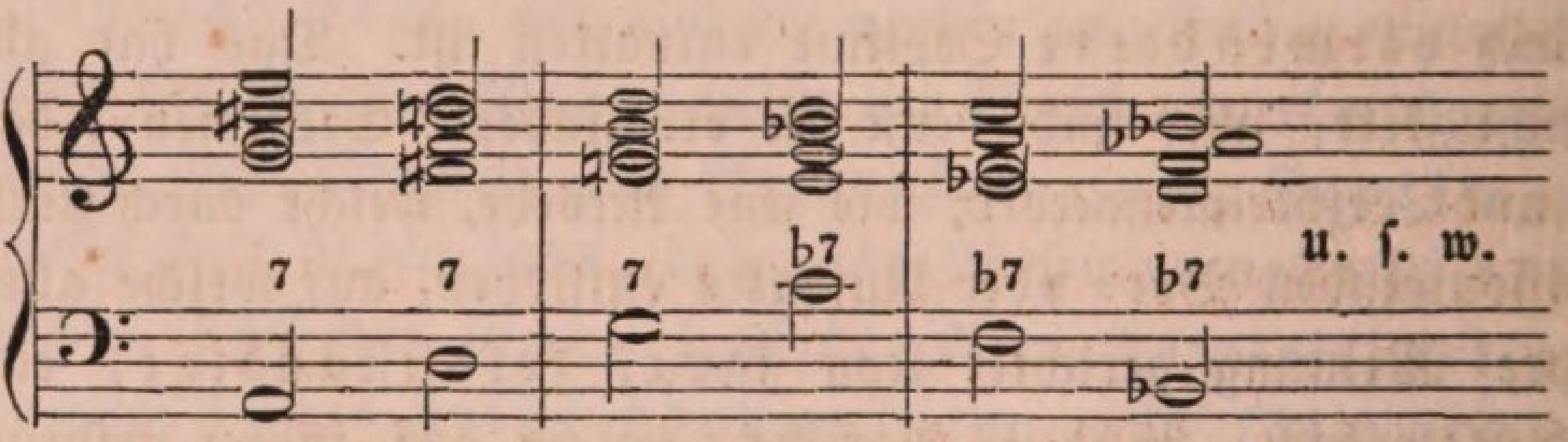
wiederum Nichts, als uns eine weitere Freiheit und größere Mannigfaltigkeit erringen in der Benutzung deſſen, was wir bereits längſt in der Harmonie vorhanden erkannt und zu behandeln gelernt haben, gelangen alſo abermals zu der Ueberzeugung von der Richtigkeit und Gewißheit der Erklärung, die ich am Schluſſe meiner dreiundzwanzigſten und zu Anfange meiner vierundzwanzigſten Lection ablegte, denn was eine Septime z. B. iſt und wann ſie angewendet werden darf, wiſſen wir eben ſo gut, als uns längſt die Gründe bekannt ſind, warum wohl in der Harmonie mehrere Septimenaccorde auf einander folgen dürfen, und warum hier eben ſo gut mehrere Sextenaccorde unmittelbar an einander gereiht werden können, als die Natur ſelbſt die Folge von Dreiklängen daſelbſt gewiſſermaßen vorſchreibt, aus deren Umkehrung jene doch nur hervorgehen. Nur die beſonderen Umſtände und Geſetze, unter und nach welchen eine ſolche unmittelbare Folge von Septimen- und Sextenaccorden geſchehen kann und darf, bleiben noch im Einzeln zu betrachten und zu unterſuchen übrig, und indem wir dieſelben dabei mit den letztgewonnenen Freiheiten und Erweiterungen in der Benützung der Mittel im Satze, beſonders mit den in letzter Lection kennen gelernten modificirten Bäſſen und deren Reſultate für die harmoniſche Begleitung einer Melodie in gehörigen Zuſammenhang und eine gewiſſe Vereinbarung bringen, müſſen ſich nothwendig auch neue Freiheiten und Modificationen für die Anwendung dieſer Accorde und Intervallenverhältniſſe ergeben, die dann unverhinderlich auch auf die Geſtaltung des Ganzen im Satze nicht ohne bedeutenden Einfluß bleiben können und werden.

Erwägen wir nämlich, — um zuförderſt bei den Sequenzen von Septimen ſtehen zu bleiben, die für die Zeit unſeres heutigen Beiſammenſeyns auch hinlänglich Stoff zur Betrachtung des Gegenſtandes abgeben, — den Hauptumſtand, der aus der vorhin angeſtellten Entwickelung des Begriffes des Wortes Sequenz in der Muſik unverkennbar hervorgeht, daß eine ſolche Sequenz oder Reihenfolge von Septimen nur in dem Falle ſtatt finden kann, daher ihr Weſen vornehmlich auch nur darin beruht, daß der Grundbaß der Accorde gleichartig entweder quartenweis ſteigt oder quintenweis fällt oder endlich wechſelsweiſe in Quarten und Quinten ſteigt und fällt (ſehen Sie nur das letzte Beiſpiel noch einmal an), ſo war nach unſerer bisherigen Art der Behandlung des Septimenaccordes, und weil es einmal ſtets nur die Hauptſeptime ſeyn durfte, die wir einem Dreiklange zur Geſtaltung des Septimenaccordes zuzufügen vermochten, dann auf der andern Seite auch wieder nur ein Dur- und reiner Dreiklang die

Zuläſſigkeit der Zufügung einer Septime in ſich trug, mit dieſer Art der Fortſchreitung des Grundbaſſes ſtets auch das Verhältniß der Dominante zur Tonica verbunden; bringen wir damit nun aber, mit dieſem Umſtande, daß das Weſen einer Sequenz hauptſächlich in jener gleichmäßigen Quarten= oder Quintenfortſchreitung des Grundbaſſes beruht, auch die Reſultate unſerer letzten Forſchung nach der Beſchaffenheit der modificirten Bäſſe in Verbindung, und dergeſtalt zwar, daß wir mittelſt dieſer modificirten Bäſſe, die bekanntlich eben ſowohl Grundbäſſe ſind, als die Tonica, Dominante und Subdominante, auch eine ſolche gleichartige Baßfortſchreitung zu erzielen ſuchen, ſo müſſen, nach Art dieſes Grundbaſſes, nothwendig auch ganz andere Verhältniſſe unter den Baßtönen zum Vorſchein kommen, welche dann, bei gleichmäßiger Bildung der Sequenz, auch ganz neue Geſtaltungen und Toncombinationen, Septimen ꝛc., in der über ihnen enthaltenen Harmonie hervorrufen. Der Schluß iſt ſo richtig, als es richtig iſt, daß dis eine ganz andere Secunde zu c ausmacht denn d, und faſſen Sie die Hauptreſultate aller unſerer bisherigen Betrachtungen und Unterſuchungen mit der ganzen Kraft Ihres Geiſtes, Wiſſens und Könnens, zuſammen, ſtellen ſie in die gehörige Vergleichung zu einander, gewiſſermaßen auf ein Tableau hin, ſo kann Ihnen kaum noch ein Zweifel darüber übrig bleiben. Dennoch will ich mich deutlicher auszudrücken ſtreben, und namentlich die Sache, nicht blos jenes verſchiedene Verhältniß an ſich, ſondern auch was daraus für unſern Zweck hervorgeht, an Beiſpielen praktiſch darthun.

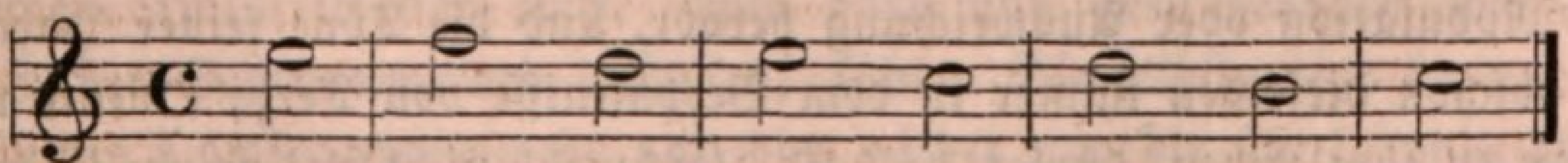
Ich ſage, die Septime, vermittelſt welcher wir bisher einen ſelbſtſtändigen Septimenaccord zu bilden vermochten, war ausſchließlich die Haupt= oder kleine Septime. Halten Sie mir nicht entgegen, daß wir auch ſchon Accorde kennen gelernt haben, in denen eine große und ſogar auch verminderte Septime enthalten iſt. Das hat allerdings ſeine Richtigkeit, aber ſind denn der verminderte Septimen=, der Undecimen= und Terzdecimenaccord, wie jene Accorde, welche durch Einführung eines diſſonirenden Vor= oder Aufhalts entſtehen, auf welche alle hierbei nur Ihre Meinung gerichtet ſeyn kann, ſelbſtſtändige, eigentliche Grund=Accorde? — ſind es Accorde, welche auf ihrem urſprünglichen Grundbaſſe beruhen? — Nein! der verminderte Septimenaccord z. B. entſteht erſt durch die Umkehrung des ſelbſtſtändigen kleinen Nonenaccordes, in welchem die Septime klein iſt, und eben ſo iſt auch der Undecimen= und Terzdecimenaccord blos ein vom gewöhnlichen Hauptſeptimen= und großen Nonenaccorde abgeleiteter Accord. Einen wirklich ſelbſtſtändigen, d. h. auf ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe beruhenden und daher

noch der Umkehrung fähigen Septimenaccord haben wir alſo bis dahin noch nicht, in welchem eine andere als die kleine oder ſogenannte Haupt=Septime enthalten wäre. Aus welchen weiteren Intervallen beſtand dann noch dieſer Accord? — aus der Octav des Grundbaſſes, ſeiner großen Terz und reinen Quinte. Er war alſo immer auch ein Dur=accord. Wie lautete ferner die Regel über die Bildung und Einführung eines ſolchen ſelbſtſtändigen Septimenaccordes in der Harmonie? — ein Septimenaccord kann allemal da eingeführt und gebildet werden, wo der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt. Bei dieſem Satze, meine Herren! wollen wir vor der Hand etwas länger verweilen. Die erſte, die Grund=, urſprüngliche Harmonie eines Grundbaßtones iſt alſo jedesmal der Dreiklang deſſelben, und folgen mehrere ſolche Dreiklänge auf einander, ſo können wir (durch Zufügung der Septime) einen Septimenaccord aus ihnen allemal geſtalten, wenn der Grundbaß die Dominante des folgenden Grundbaßtones iſt. Dieſe nächſte Regel zur Einführung eines Septimenaccordes in die Harmonie entſpricht nun auch ganz dem Begriffe und erſtem Principe einer Sequenz in der Muſik, denn das Verhältniß von Dominante und Tonica in ihrer Folge auf einander iſt — wie wir bereits geſehen haben — ganz auch das einer ſteigenden Quarte oder fallenden Quinte, und wiſſen wir nun den Grundbaß einer Melodie oder einer Reihe von Accorden dermaßen einzurichten, daß jedesmal der eine Grundbaßton die Dominante des folgenden Grundbaßtones iſt, ſo erhalten wir nicht allein im Baſſe eine Reihe ſteigender Quarten oder fallender Quinten, ſondern auch, indem wir nun der allgemeinen Regel zu Folge jedem Accorde eine Septime zuzufügen vermögen, eine Reihe von Septimen=Sequenzen, wie z. B. hier:



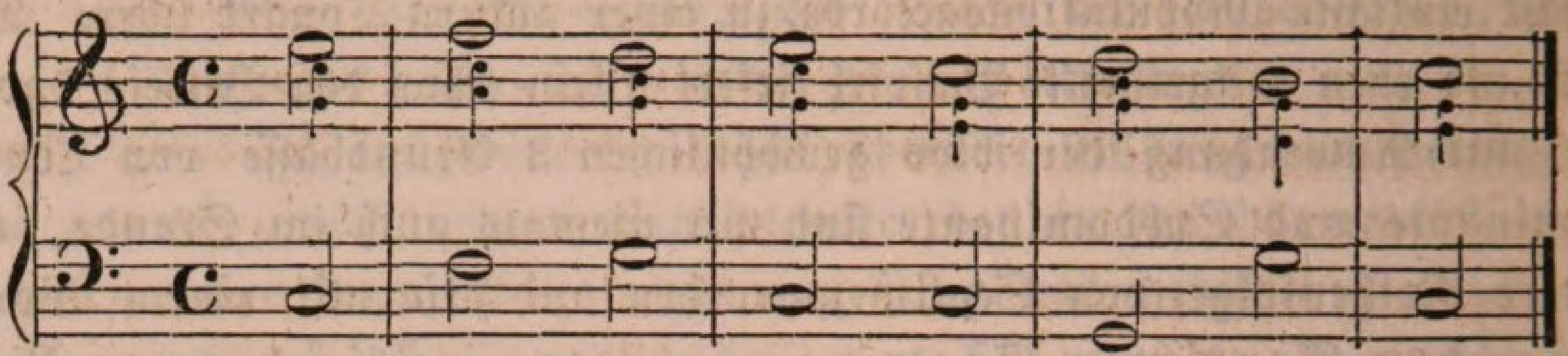
Allein da eine ſolche Art der Baßfortſchreitung, die allerdings, allgemeinhin in ihrem Quarten= und Quintenverhältniſſe angeſchaut, von der Abſicht einer Sequenzen=Bildung nothwendig vorausgeſetzt wird, zugleich auch das Verhältniß von Dominante zu Tonica in ſich ſchließt, d. h. jeder Grundbaßton Tonica der vorhergehenden und wirkliche Dominante des folgenden zugleich iſt, ſo ſind alle Accorde über den Bäſſen zugleich

auch *wirkliche Dominantenaccorde*, und dieſe enthalten als ihre weſentlichſten Intervalle nicht allein jederzeit eine *große* Terz und kleine Septime, ſondern führen allemal auch, wo ſie erſcheinen, als vornehmſte, ja faſt einzigſte Modulationsaccorde zu einer andern Tonart über. Das kleine, ſo eben mitgetheilte Beiſpiel liefert allein ſchon den Beweis davon, und mit Anwendung der blos gewöhnlichen 3 Grundbäſſe von Tonica, Dominante und Subdominante ſind wir niemals auch im Stande, eine andere Reihenfolge von Septimenaccorden und alſo mit einem Worte: eine andere *Septimen-Sequenz* zu bilden, wobei aber gar Nichts weiter zu merken wäre, als was wir längſt ſchon, als in der Natur der Sache begründet, erfahren haben. Wenn wir jedoch mit Hülfe der in letzter Lection uns bekannt gewordenen *modificirten Bäſſe, auch ohne nur die geringſte Ausweichung oder Modulation in der Harmonie zu bewirken*, dem Grundbaſſe einer Melodie diejenige Anordnung in der Fortſchreitung zu geben ſuchen und zu geben vermögen, daß ebenfalls das Verhältniß von fortwährend ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten oder wechſelsweiſe ſteigenden Quarten und fallenden Quinten darin obwaltet, was — beiläufig bemerkt — gar nicht ſchwer fällt und fallen kann, da bei Benutzung modificirter Bäſſe zu jedem Melodientone aus ein und derſelben Tonart uns drei verſchiedene Grundbäſſe zu Gebote ſtehen, und wenden dann gleichwohl auch die Regel in ihrer allgemeinen Faſſung dabei an, daß, ſobald ein Grundbaßton eine Quinte *über* dem folgenden Grundbaßtone liegt (oder eine Quarte darunter), dem Accorde eine Septime zugefügt werden kann, ſo iſt, eben weil die Harmonie mit Ausſchließung jeder Art von Modulation ſtets in ein und derſelben Tonart verweilt und alle ihre Töne deshalb aus der Leiter dieſer einen Tonart genommen werden müſſen, die Septime ſelbſt nicht allein bald eine große, bald eine kleine, ſondern ſie tritt auch nicht blos zu einem Durdreiklange, vielmehr auch zu *kleinen* und ſelbſt *verminderten* Dreiklängen, weil ſolche bei Anwendung modificirter Bäſſe bekanntlich unverhinderlich ſind, und dadurch entſtehen ferner nicht blos ganz neue Arten von Septimenaccorden, ſondern müſſen ſich bei einer Reihenfolge ſolcher Accorde auch ganz eigenthümliche Regeln für die Behandlung derartiger Sequenzen ergeben. *Ein* Beiſpiel macht Alles deutlich; wir wollen dazu folgende kurze Melodie nehmen:

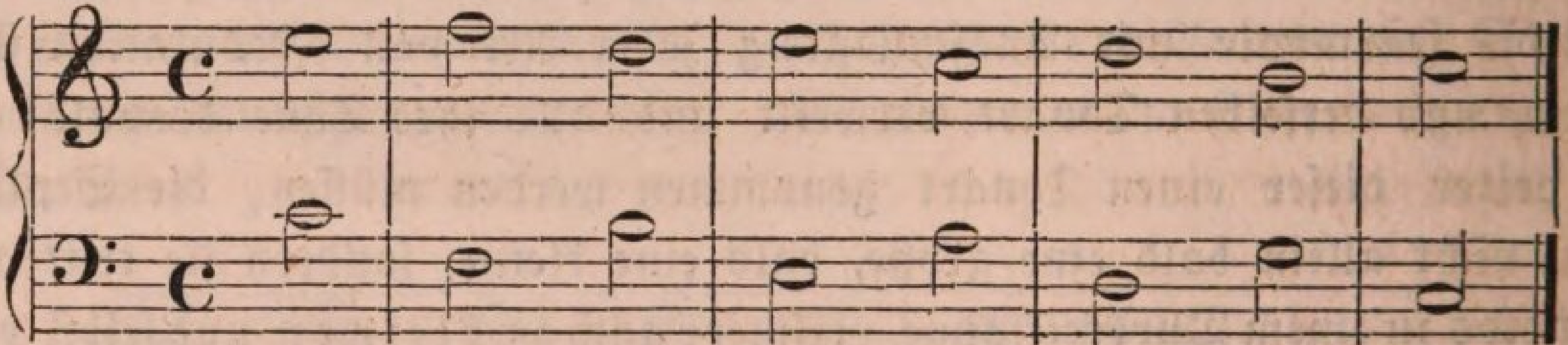


Dieſelbe ſteht in C-Dur; auf die gewöhnliche urſprüngliche Weiſe ſie in

Harmonie gebracht, erhält ſie demnach, wenn einmal durchaus keine Modulation oder Ausweichung darin vorgenommen und angebracht werden ſoll, unverhinderlich folgenden Grundbaß:

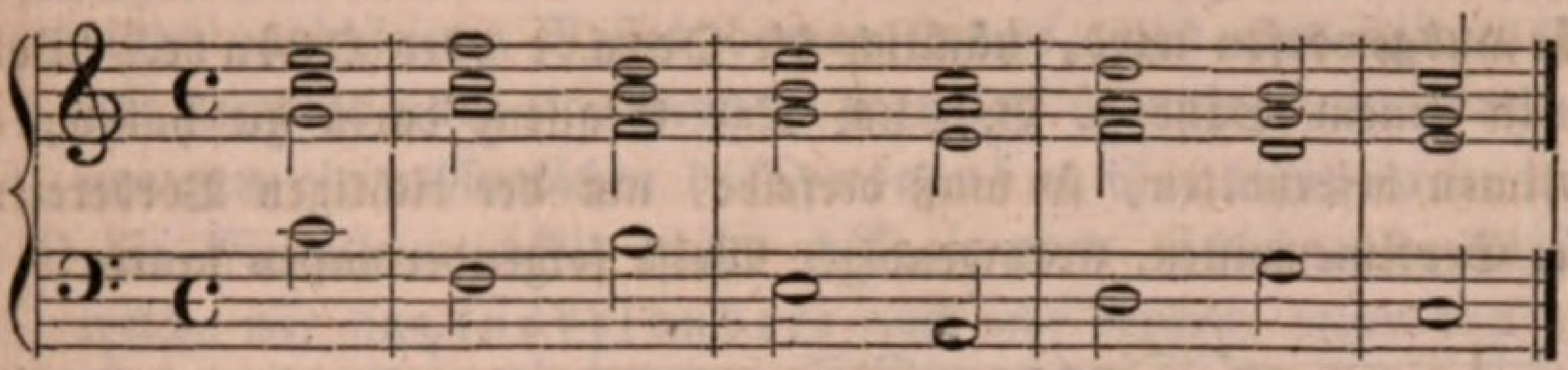


und die Harmonie wäre, wie ich ſie mit kleinen Nötchen in den Linien bereits andeutete. Beim erſten, dritten und vorletzten Accorde wären wir wohl eine Septime anzubringen im Stande, weil der Grundbaß derſelben jedesmal die Dominante des folgenden iſt, weshalb denn auch die Septime ſelbſt jedesmal, als einem Dominantenaccorde weſentlich zugehörend, die kleine oder Haupt-Septime ſeyn müßte; aber eine Sequenz, nur von Hauptſeptimen, in dem Satze bei dieſem Grundbaſſe zuwege zu bringen, iſt ſchon aus dem Grunde ganz unmöglich, weil nicht ein einziges Mal der Fall vorkommt, daß der Grundbaß in nur zwei ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten fortſchreitet. Auch hätten wir eine Modulation in dem Satze anbringen wollen, wären wir, ohne bedeutende und weſentliche Aenderung der Melodie, ein ſolches Verhältniß des Grundbaſſes herbeizuführen, nicht im Stande geweſen. Nun wollen wir aber zur Grundbaß-Begleitung der Melodie einen modificirten Baß anwenden, und zwar folgenden:

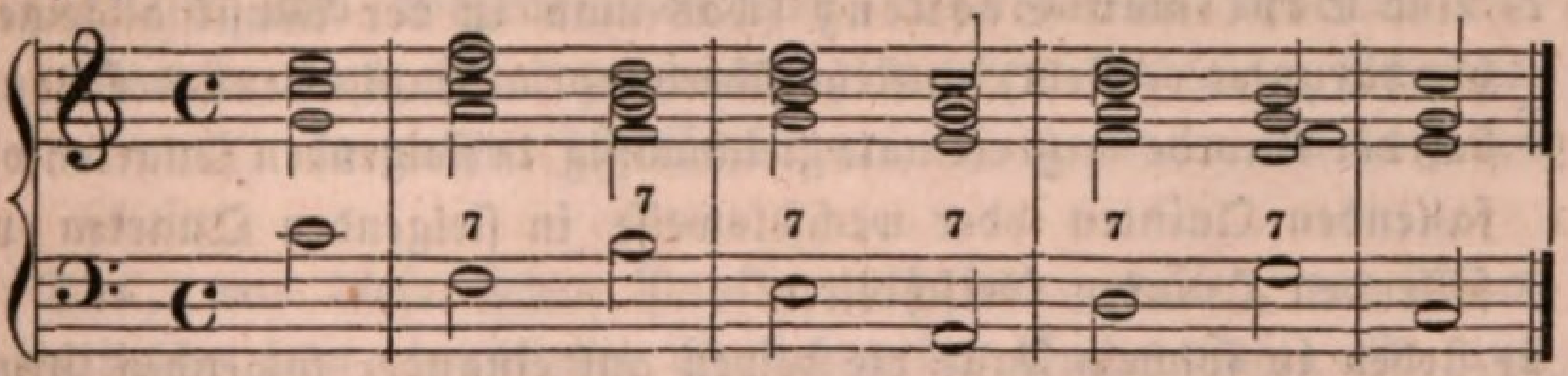


Sie ſehen, jetzt bewegt ſich der Grundbaß ſtets wechſelsweiſe in ſteigenden Quarten und fallenden Quinten fort, und die erſte Grundbedingung einer Sequenz iſt bereits erfüllt; iſt ſie aber da, ſo kann die zweite, die Möglichkeit der Zufügung einer Septime zu den Accorden gar nicht mehr fehlen. Setzen wir dazu nur die Harmonie des Satzes ſelbſt zuvor noch aus. Sie wiſſen, ein modificirter Baß bringt niemals eine Modulation oder Ausweichung hervor, und die Töne ſeiner Harmonie, obſchon dieſelben immer in dem Verhältniſſe von Terz, Quinte und Octave zu ihm ſtehen, dürfen deshalb gleichwohl nicht aus ſeiner eigenen, ſondern müſſen aus der Leiter derjenigen Tonart gewählt werden, in

welcher überhaupt der Satz ſteht. Daher kommt es, daß ein modificirter Baß als Harmonie allemal einen kleinen oder gar verminderten Dreiklang über ſich hat, und die Harmonie jenes Satzes, der in C-Dur ſteht, iſt ſomit:

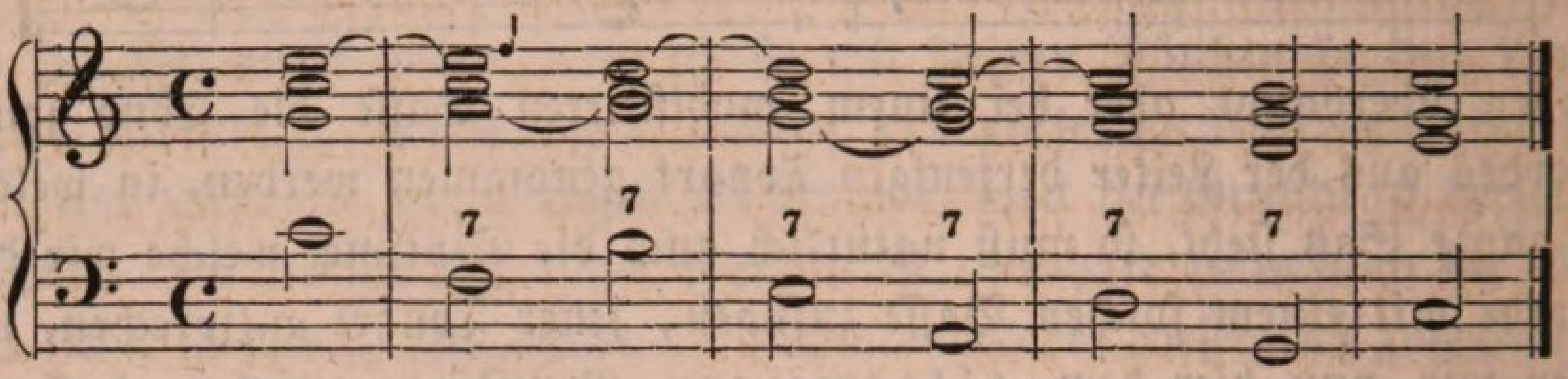


Müſſen überhaupt aber bei einem modificirten Baſſe die Töne ſeines Accordes aus der Leiter derjenigen Tonart genommen werden, in welcher der ganze Satz ſteht, ſo muß natürlich auch die Septime, welche wir dem Accorde mit einem ſolchen Baſſe zufügen, jener Tonart entſprechen, und fügen wir nun hier dem *allgemeinen* Grundſatze zufolge, daß eine Septime in der Harmonie ſtatt haben kann, wenn der Grundbaß der fünfte Ton von dem folgenden Grundbaſſe iſt, jedem Accorde (vom zweiten an) eine Septime zu, da ſich jenes Verhältniß allemal zwiſchen zwei auf einander folgenden Accorden wiederfindet, ſo kann nach alle Dem dieſelbe nicht blos eine kleine, ſondern muß oft auch eine *große* ſeyn, und unter allen Umſtänden einen Accord erzeugen, *der*, keiner Modulation fähig, *ein ganz neues und eigenthümliches Verhältniß gewährt*. Fügen wir zum Beweiſe ſofort den Accorden jenes Beiſpiels eine Septime zu, welche der Tonart C-Dur entſpricht, in welcher das Beiſpiel ſteht:



Beim erſten Accorde des zweiten Taktes iſt die Septime groß, bei allen folgenden Accorden aber klein. Nirgends aber iſt der auf ſolche Weiſe entſtehende Septimenaccord jener Haupt- oder Dominantſeptimenaccord, und zwar aus dem Grunde, weil entweder die Septime groß iſt, oder wo ſie klein erſcheint, jedesmal zu einem kleinen oder verminderten, nicht zu einem Durdreiklange tritt. Wie hart und grell deshalb aber auch ein ſolcher Septimenaccord diſſonirt, fühlen Sie ſelbſt, und da nur im wirklichen Dominantenaccorde und hier wieder nur die überleitende kleine Septime frei, d. h. unvorbereitet, eintreten darf, ſo folgt daraus dann

ferner, daß ſolche nach Maaßgabe der Tonart des ganzen Satzes und bei kleinen und verminderten Dreiklängen eingeführte Septimen allemal auch vorbereitet werden müſſen. Dieſe Vorbereitung der Septime kann jedoch nur geſchehen, wenn eine andere Stimme aus dem Accorde dafür ausgeworfen wird, nämlich die Octave oder Quinte. Wollen wir in jenem Satze z. B., um eine Sequenz darin zu haben, alle Septimen beibehalten, ſo muß derſelbe, um der richtigen Vorbereitung dieſer Septime willen, nothwendiger Weiſe folgendermaßen lauten:



Den Grund, warum um dieſer richtigen Vorbereitung der Septime in der Sequenz willen eine andere Stimme aus den Accorden weggelaſſen werden mußte, begreifen Sie leicht: weil die Vorbereitung wie Auflöſung jeder Diſſonanz in ein und derſelben Stimme geſchehen muß, in welcher ſie ſelbſt, die Diſſonanz, erſcheint. Die Auflöſung einer ſolchen Septime geſchieht immer wie die der Hauptſeptime, daß ſie eine Stufe abwärts fortſchreitet.

So merken Sie ſich denn, um jetzt einen ſummariſchen Ueberblick über die ganze Darſtellung zu geben, vor der Hand folgende Regeln:

1) eine Septimen-Sequenz (was man in der Muſik allgemeinhin darunter verſteht) entſteht überhaupt allemal, wenn der Grundbaß der Accorde mehreremale gleichmäßig in ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten oder wechſelsweiſe in ſteigenden Quarten und fallenden Quinten fortſchreitet.

2) ſtehen in ſolchem Falle die beiden auf einander folgenden Grundbaßtöne allemal in dem Verhältniſſe von wirklicher Dominante zur Tonica oder umgekehrt, und ſind die Accorde lauter Durdreiklänge, ſo können wir jedem derſelben eine Hauptſeptime zufügen, wodurch dann eine Sequenz von Haupt-Septimen ſich bildet, mit der wir aber, weil die Accorde lauter reine und wirkliche Dominantenaccorde ſind, bei jedem Accorde in eine andere Tonart gelangen.

3) die Behandlung der Septimenaccorde in einer ſolchen Sequenz (von lauter Hauptſeptimen) iſt dieſelbe wie die eines jeden einzeln

vorkommenden Hauptſeptimenaccordes; die Septime ſelbſt bedarf keiner Vorbereitung, und ihre Auflöſung geſchieht allemal abwärts.

4) wird jene regelmäßige Fortſchreitung des Grundbaſſes in fortwährend ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten aber mittelſt eines modificirten Baſſes hervorgebracht, und auch in dem Falle den Accorden allen eine Septime zugefügt, ſo entſteht eine Sequenz von ganz eigenthümlichen diſſonirenden Septimenaccorden.

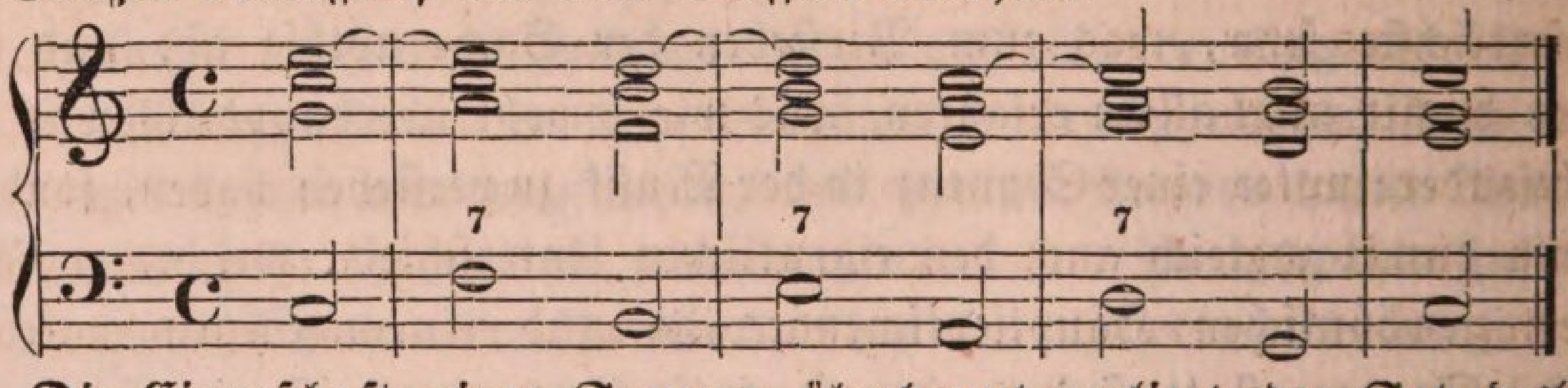
5) die Eigenthümlichkeit dieſer diſſonirenden Septimenſequenz, an welche wir nun insbeſondere auch nur denken, wenn von einer Sequenz von Septimen in der Muſik die Rede iſt, beſteht weſentlich darin, daß durch ſie keinerlei Art von Modulation bewirkt wird, ſondern die Harmonie ſich ſtets in ein und derſelben Tonart fortbewegt, weil eines Theils die Septimen ſämmtlich nur aus der Leiter dieſer Tonart gewählt werden, und anderen Theils meiſt zu den durch den modificirten Baß bewirkten kleinen oder verminderten Dreiklängen treten.

6) weil nun aber eine ſolche durch Einmiſchung modificirter Bäſſe in die Grundbaßbegleitung entſtehende und deshalb blos in ein und derſelben Tonart verweilende Septimenſequenz eine Reihenfolge hart diſſonirender Accorde erzeugt, und die hauptſächlichſte Diſſonanz darin eben jene Septime iſt, ſo muß dieſe in ſolcher Sequenz allemal auch vorbereitet werden.

7) dieſe Vorbereitung der Septime in der Sequenz kann durch jedes conſonirende Intervall geſchehen; damit ſie aber in richtiger Weiſe auch vorgenommen wird, muß allemal der Ton aus dem Accorde ausgeſchieden werden, welcher diejenige Stimme einnimmt, in welcher die Septime in Folge ihrer Vorbereitung erſcheint.

Das, was dieſe ſieben Punkte enthalten, möchte vor Allem das Weſentlichſte ſeyn, was zum Verſtehen der Sache nöthig iſt, und Sie haben damit nicht allein erfahren, was wir ſowohl überhaupt als was wir insbeſondere unter einer Sequenz in der Muſik zu verſtehen haben, ſondern kennen damit zugleich auch den eigentlichen Unterſchied, welcher zwiſchen einem gewöhnlichen Hauptſeptimenaccorde und einem Septimenaccorde in der Sequenz ſtatt findet: der Hauptſeptimenaccord iſt ein Erzeugniß des natürlichen Verhältniſſes der Töne zu einander, der diſſonirende Septimenaccord aber wird mehr durch den Willen der Kunſt hervorgebracht; der Hauptſeptimenaccord modulirt als eigentlicher Dominantenaccord jedesmal in eine andere Tonart, der Septimenaccord in der Se-

quenz aber nicht; der Hauptſeptimenaccord bedarf als modulirender Accord keiner Vorbereitung, die Septime in der Sequenz aber muß als weſentliche Diſſonanz jedesmal richtig vorbereitet ſeyn; — und ſind nun endlich auch, was ich als den hauptſächlichſten Erfund unſerer ganzen bisherigen Betrachtung hervorhebe, im Stande, nicht blos bei Anwendung des gewöhnlichen und urſprünglichen Grundbaſſes von Tonica, Dominante und Subdominante, ſondern auch bei Anwendung eines modificirten Baſſes eine Septime einzuführen; können Septimenaccorde bilden, Sie mögen in eine andere Tonart übergehen oder in der vorhandenen verbleiben wollen, nicht blos, wenn der Grundbaß die wirkliche Dominante des folgenden, ſondern überhaupt, wo ſolcher der fünfte Ton von dem folgenden iſt, wenn Sie nur in dem Falle die Septime jedesmal, wo ſie als wirkliche und weſentliche Diſſonanz erſcheint, auch als ſolche richtig behandeln. Und dieſer Erfund, meine Herren! iſt wahrlich doch geeignet genug, eine neue große Mannigfaltigkeit und Freiheit zu gewähren in der Geſtaltung unſerer Harmonie! — Jene einfache Melodie, die ich bisher ſtets als Beiſpiel beibehielt, konnten wir vor der heutigen Betrachtung in ihrer Harmonie nicht durch Septimen enger verbinden, ohne daß wir mit denſelben nicht auch in eine andere Tonart übergetreten wären; jetzt aber vermögen wir ſogar jedem Accorde darin eine Septime zuzufügen, ohne daß wir auch nur einen Schritt weit von der Tonart uns entfernten, in welcher urſprünglich die Melodie geſchrieben iſt. Nun iſt es bei Anwendung einer ſolchen Sequenzen-Septime jedoch nicht durchaus nothwendig, daß wir jedem Accorde des Satzes auch eine Septime zufügen, vielmehr kann die Septimenfolge auch mit bloßen Dreiklängen untermiſcht ſeyn, was zumal um der ſcharfen Diſſonanz eines ſolchen Septimenaccordes willen, die Wirkung der Sequenz im Ganzen verbeſſert, wie dies Beiſpiel darthut:



Die Eigenſchaft einer Sequenz überhaupt verliert der Satz deshalb dadurch nicht, weil die von ſolcher bedingte Fortſchreitung des Grundbaſſes immer dieſelbe bleibt. Gehen wir hiernach zur beſonderen Betrachtung des Septimenaccordes in der Sequenz für ſich ſelbſt auch über.

Das Erſte, was uns bei ſolchem Beginnen entgegentritt, iſt die durchaus ſelbſtſtändige Natur, die Eigenſchaft einer Urſprünglichkeit und Selbſtſtändigkeit, welche dieſer diſſonirende Septimenaccord in der Sequenz eben ſowohl an ſich trägt, als jeder andere Grund- und urſprüngliche Accord. Die Urſache davon liegt in Folgendem. Ich ſagte vorhin, ein Septimenaccord in der Sequenz komme vornehmlich dann zur Erſcheinung, wenn wir zur Begleitung einer Melodie einen modificirten Baß anwenden, und dann den daraus entſtehenden Dreiklängen eine Septime zufügen; nun iſt Ihnen aber aus der vorhergehenden Lection bekannt, daß der modificirte Baß eben ſowohl die Eigenſchaft eines Grundbaſſes beſitzt als jeder andere urſprüngliche Grundbaß, und iſt dieſes der Fall, ſo müſſen — was kann dagegen ſtreiten? — nothwendig auch die Accorde über demſelben alle und jede Behandlung zulaſſen, welche wir mit einem Accorde über dem urſprünglichen Grundbaſſe vorzunehmen im Stande ſind. Dahin gehört vornehmlich die Umkehrung des Accordes.

> Sonach iſt ein Septimenaccord in der Sequenz an und für ſich eben ſowohl ein ſelbſtſtändiger Accord als der gewöhnliche Haupt-, ſeptimen- oder Dominantſeptimenaccord, und kann eben ſo oft und auf dieſelbe Weiſe zwar auch umgekehrt werden als dieſer.

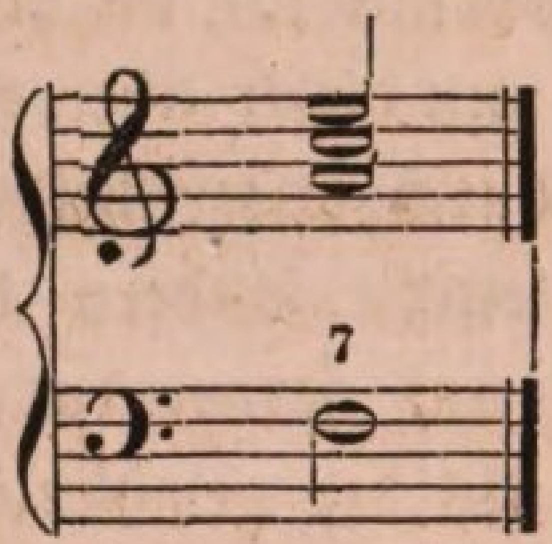
Dies iſt ein wichtiger Lehrſatz für die Behandlung eines Sequenzen-Septimenaccordes. Da ſich nun dieſer aber von dem gewöhnlichen Hauptſeptimenaccorde beſonders dadurch unterſcheidet, daß er nicht, wie dieſer, in eine andere Tonart überleitet, ſondern die Harmonie genau in der vorhandenen Tonart beläßt, und ferner dadurch, daß er eben deswegen ein weit diſſonirender Accord als der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord iſt, ſo ergeben ſich durch ſeine Umkehrungen dem Namen nach zwar ein und dieſelben drei verſchiedenen Accorde, welche wir durch Umkehrung des gewöhnlichen Hauptſeptimenaccordes erhalten; allein die Intervalle in denſelben ſind ihrer Größe nach wieder verſchieden von den Intervallen, aus welchen dieſe Accorde zuſammengeſetzt erſcheinen; und um ſolchen Unterſchied genauer zu beſtimmen, müſſen wir noch eine andere Eigenthümlichkeit des Septimenaccordes in der Sequenz ins Auge faſſen. Es entſteht derſelbe nämlich, wie wir aus dem Bisherigen und namentlich auch aus den Beiſpielen geſehen haben, nicht blos durch Zufügung einer Septime zu einem kleinen oder verminderten Dreiklange, ſondern auch durch Zufügung einer Septime zu einem Durdreiklange, wenn dieſe überhaupt nur aus der Leiter der Tonart des ganzen Satzes (nicht aus der Leiter des Grundtones des einzelnen Accordes), alſo ſo

gewählt iſt, daß keine Modulation dadurch bewirkt wird, und iſt nun — dieſe beiden Punkte merken Sie ſich ja recht genau, ſie dienen bei Beurtheilung der Sache überall als die richtigſten Führer —

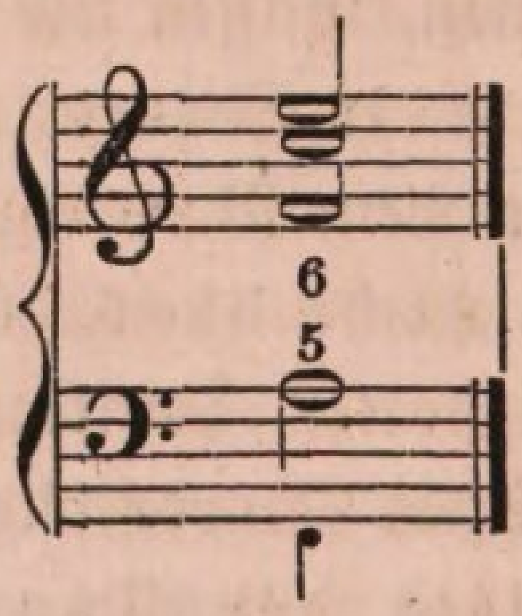
iſt nun der Dreiklang, in welchem eine Sequenzen-Septime ſtatt haben ſoll, ein großer oder Dur-Dreiklang, ſo iſt allemal auch jene Septime eine große;

iſt derſelbe aber ein kleiner oder ein verminderter, ein Molldreiklang oder Dreiklang mit verminderter Quinte, ſo iſt jene Septime allemal auch eine kleine:

eine Verſchiedenheit, welche natürlich auch auf die durch Umkehrung eines Sequenzenſeptimenaccordes entſtehenden neuen Accorde hinſichtlich der Größe, in welcher ihre Intervalle ausgeübt werden, einen weſentlichen Einfluß üben muß, da die Intervalle in den Grundaccorden hinſichtlich ihrer Größe verſchieden ſind: ein Septimenaccord in der Sequenz mit großer Septime beſteht außerdem aus reiner Quinte, großer Terz und Octav; ein Septimenaccord in der Sequenz mit kleiner Septime aber kann außerdem beſtehen aus Octav, kleiner Terz und reiner Quinte, oder aus Octav, kleiner Terz und verminderter Quinte. Kehren wir zuerſt einen Sequenzen-Septimenaccord mit großer Septime um. Dieſer iſt alſo allemal ein Duraccord, wie z. B. der erſte im zweiten Takte unſeres obigen Beiſpiels:

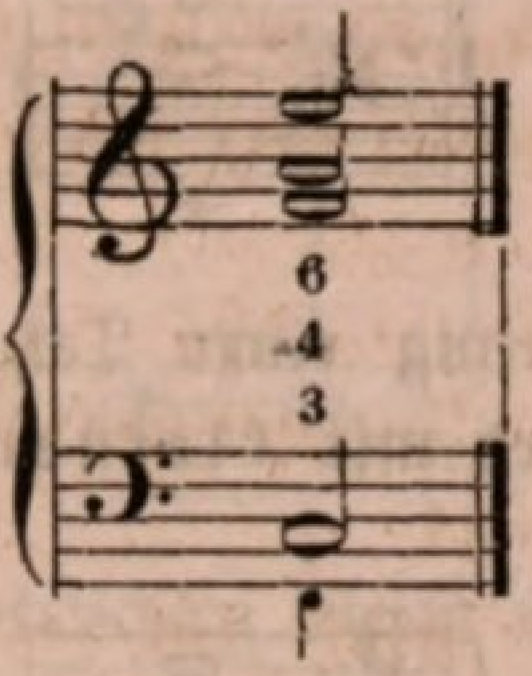


Durch die erſte Umkehrung deſſelben, bei welcher die Terz aus dem Accorde in den Baß zu liegen kommt, entſteht, wie durch die erſte Umkehrung eines gewöhnlichen Hauptſeptimenaccordes, ein Quintſextenaccord, aber mit reiner Quinte und kleiner Sexte, nicht wie bei dieſem Hauptſeptimenaccorde mit verminderter Quinte und kleiner Sexte:

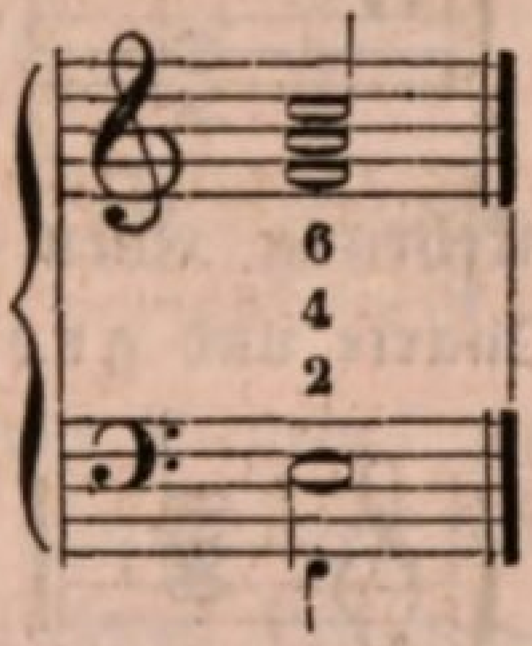


Durch die zweite Umkehrung jenes Septimen-Accordes in der Sequenz,

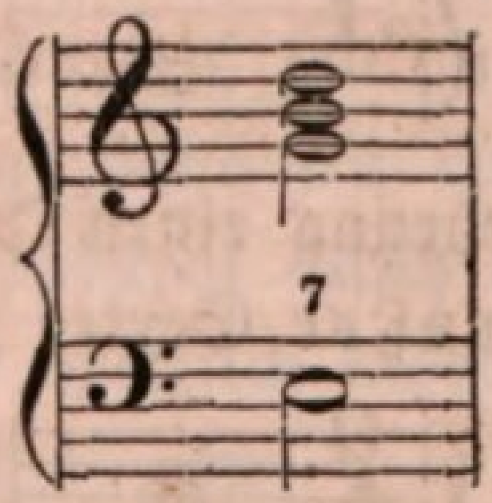
bei welcher bekanntlich die Quinte in den Baß kommt, bildet ſich, wie durch dieſe Umkehrung des gewöhnlichen Hauptſeptimenaccordes, ein ſogenannter Terzquartſextenaccord, aber die Terz darin iſt groß:



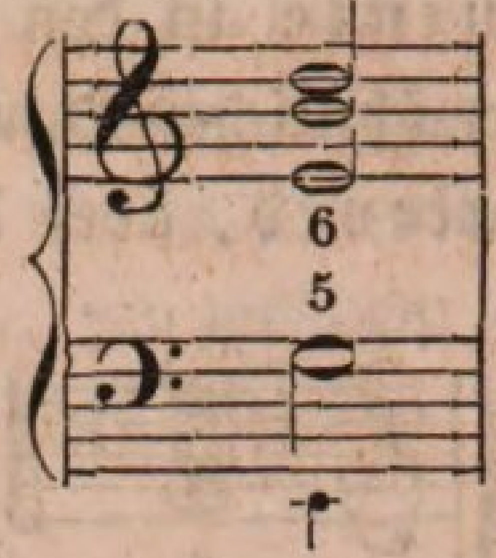
Durch die dritte Umkehrung entſteht ein Secundquartſextenaccord, aber mit kleiner Secunde, und nicht wie beim gewöhnlichen Hauptſeptimenaccorde mit großer Secunde:



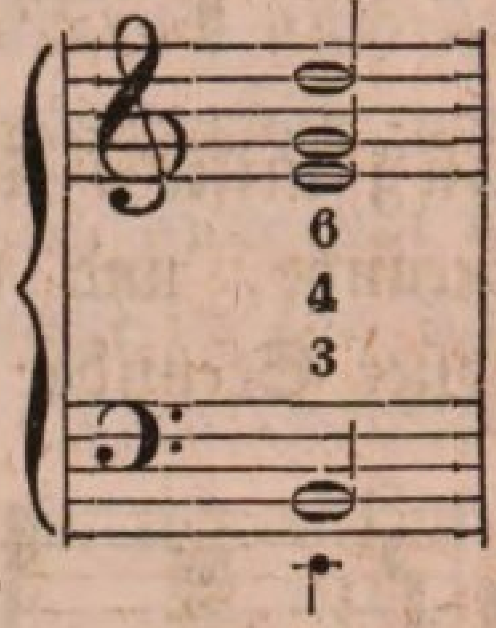
Die Umkehrungen eines Septimenaccordes in der Sequenz mit kleiner Septime ergeben, wie bereits geſagt, dem Namen nach dieſelben Accorde wie jener mit großer Septime und der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord; aber da ein ſolcher Septimenaccord hinſichtlich der Größe ſeiner übrigen Intervalle nicht blos von jenem mit großer Septime, ſondern auch an ſich wieder verſchieden iſt, ſo ſind die Intervalle ſeiner Umkehrungen auch wieder in dieſer Beziehung von zweierlei Gattung. Ein Sequenzen-Septimenaccord, der durch Zufügung einer kleinen Septime zu einem gewöhnlichen Molldreiklange entſtand, wie z. B. dieſer



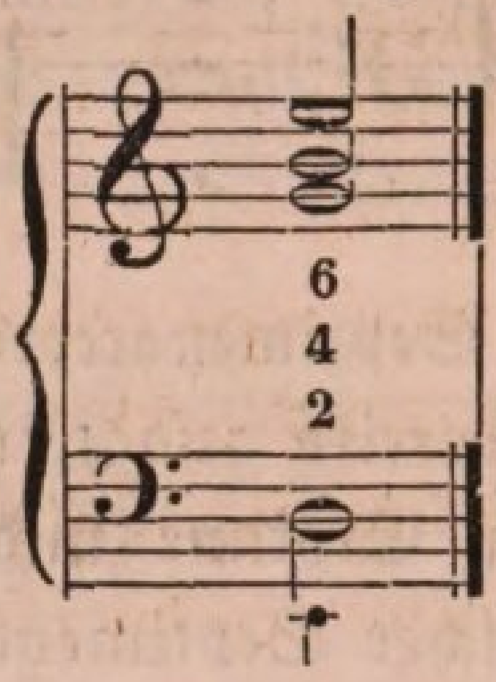
giebt durch ſeine erſte Umkehrung einen Quintſextenaccord mit großer Terz, reiner Quinte und großer Sexte:



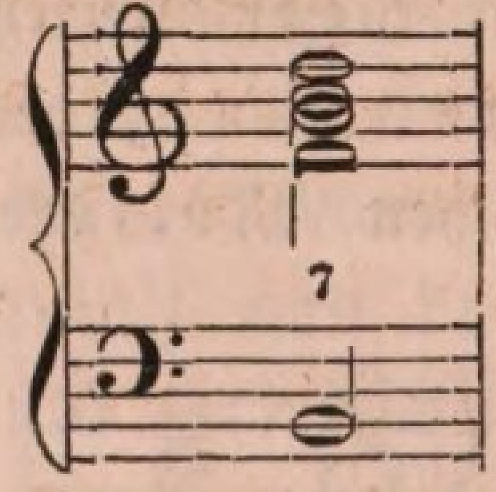
durch ſeine *zweite* Umkehrung einen Terzquartſexten- oder auch blos ſogenannten Terzquartenaccord mit *kleiner* Terz, *reiner* Quarte, und *kleiner* Sexte:



und durch ſeine *dritte* Umkehrung einen Secundquartſextenaccord mit *großer* Secunde, *reiner* Quarte und *großer* Sexte:

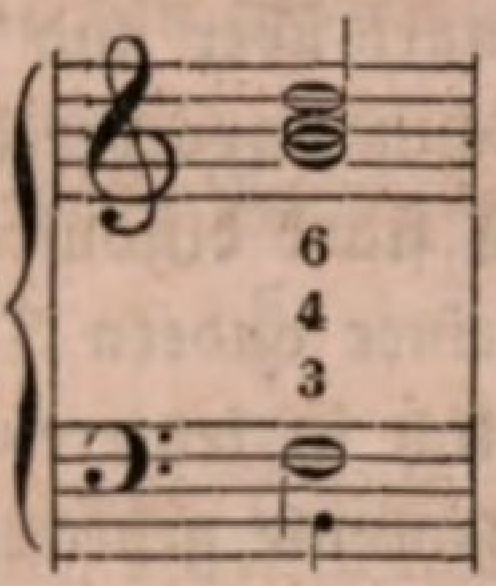


Ein *Sequenzenſeptimenaccord* aber, der durch Zufügung einer kleinen Septime zu einem verminderten Dreiklange entſtand, als:

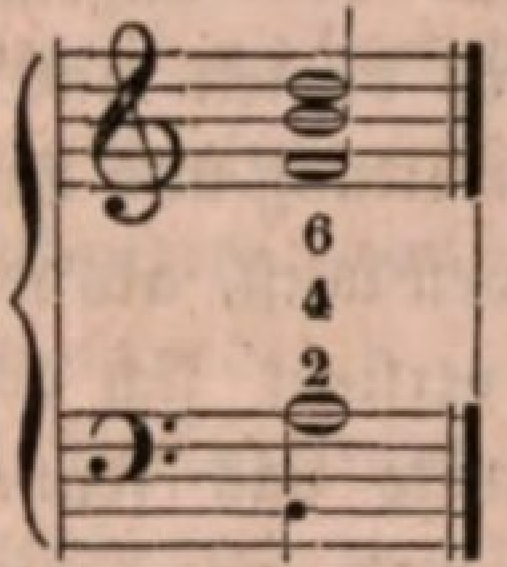


giebt durch ſeine *erſte* Umkehrung einen Quintſextenaccord mit *kleiner* Terz, *reiner* Quinte und *großer* Sexte:

durch ſeine zweite Umkehrung einen Terzquartſexten= oder Terzquarten=accord mit großer Terz, übermäßiger Quarte und großer Sexte:

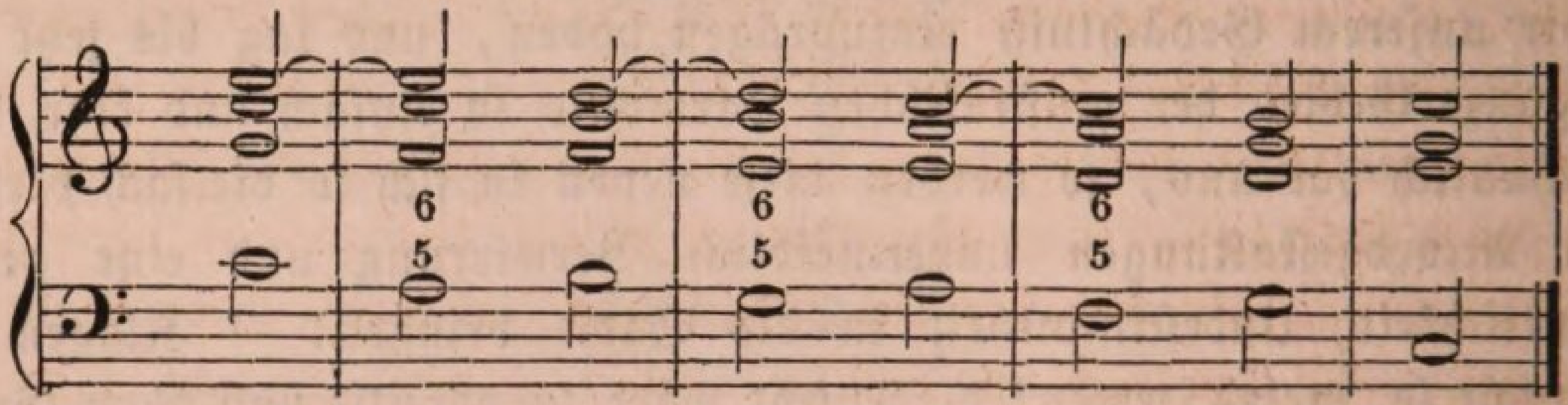


und durch ſeine dritte Umkehrung einen Secundquartſextenaccord mit großer Secunde, reiner Quarte und kleiner Sexte:

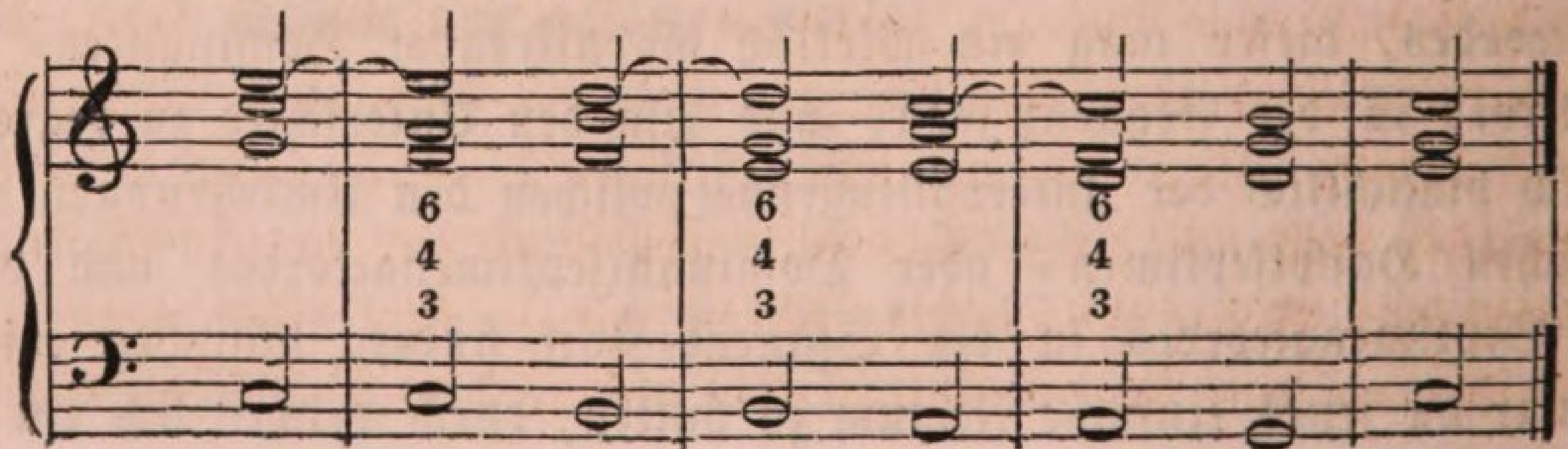


O welch' eine Menge neuer Accorde! werden Sie denken und ſagen, die wir unſerem Gedächtniß einzuprägen haben, und lag bis jetzt auch das ganze Gebiet der muſikaliſchen Harmonie ſo einfach und klar, leicht überſchaulich vor uns, ſo werden dieſe neuen in ſich ſo vielfach verſchiedenen Accordgeſtaltungen unvermeidlich Verwirrung und eine gewiſſe Undeutlichkeit, Unbeſtimmtheit in die Sache bringen! — Klagen Sie aber nicht ſo, meine Herren! die Furcht wäre zu voreilig und ohne Grund. Sie wiſſen, mir iſt Nichts verhaßter in aller Theorie als bloßer leerer Gedächtnißkram, und Nichts haben wir ja bisher auch ſo ſehr und gern gemieden und unnöthig zu machen geſucht als jene Nomenclaturen, womit andere Theoretiker meiſt ihre ſogenannten Syſteme ausfüllen und ſo ſie dann als einen undurchdringlichen Schwalg von muſikaliſcher Gelehrſamkeit hinſtellen: warum ſollten wir es hier nicht thun? — Sind es doch auch nicht einmal neue Namen von Accorden, die unſer Gedächtnißvermögen hier ſonderlich in Anſpruch nehmen, denn ein Quintſexten=, Terzquartſexten= und Secundquartſextenaccord entſteht durch die Umkehrung eines Septimenaccordes, dieſer mag ein wirklich modulirender Dominanten= oder ein Accord in der Sequenz ſeyn, und um den Unterſchied zu begreifen, der ſich hinſichtlich der Intervallengröße zwiſchen den Umkehrungen eines wirklichen Hauptſeptimen= oder Dominantſeptimenaccordes und denen eines Septimenaccordes in der Sequenz ſtatt findet, brauchen wir ja uns nur an jenes einfache Factum zu halten, durch welches ſich ein Do=

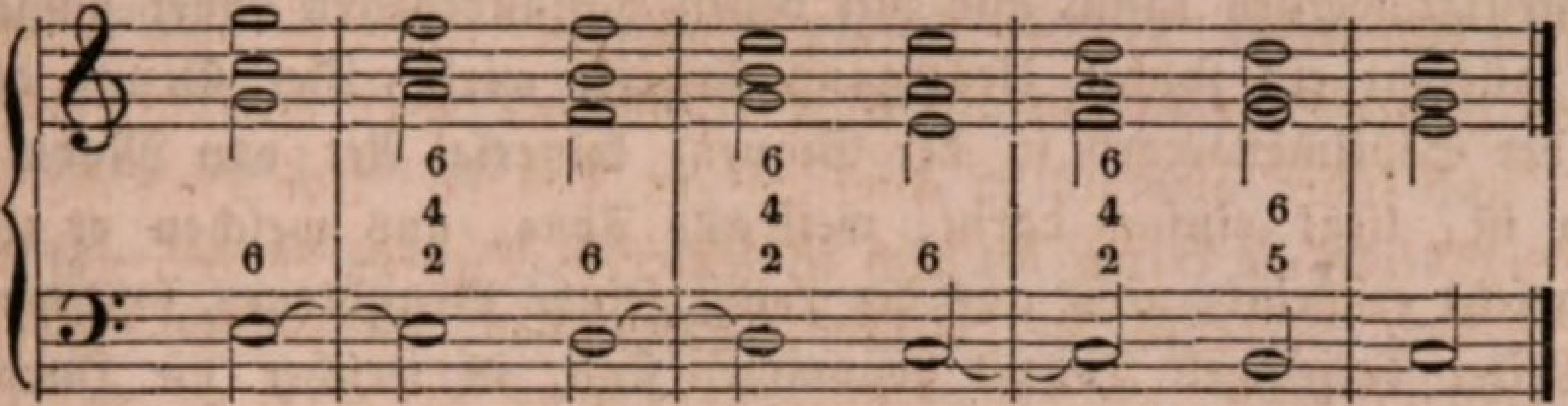
minantſeptimenaccord vornehmlich von dem Septimenaccorde in der Sequenz unterſcheidet? — Ein gewöhnlicher Hauptſeptimenaccord leitet allemal zu einer andern Tonart über und iſt deshalb nicht in ſeinem Ganzen diſſonirend, ſondern kann unvorbereitet eintreten; ein Septimenaccord in der Sequenz aber iſt ſtark diſſonirend, muß deshalb vorbereitet ſeyn, und führt niemals zu einer andern Tonart. Und dieſe charakteriſtiſchen Merkmale treten deutlich in letzterem Accorde hervor, wir mögen ihn in dem Verlaufe der Harmonie gebrauchen, in welcher Umkehrung wir wollen, denn daß der Septimenaccord in der Sequenz eben ſowohl umgekehrt in der Harmonie vorkommen kann, als der gewöhnliche Hauptſeptimenaccord, geht ſchon aus dem allgemeinen Rechte und Umſtande hervor, daß wir ihn umkehren dürfen und umzukehren vermögen; und daß in ſolchem Falle die Vorbereitung und Auflöſung ſeiner Septime eben ſowohl gehörigermaßen geſchehen muß, als wenn er über ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe erſcheint, verſteht ſich vollends von ſelbſt. Ich will zum Beleg dieſer beiden Punkte das früher in der Sache mitgetheilte Beiſpiel wieder aufnehmen, und die darin vorkommenden Sequenzen-Septimenaccorde in allen ihren möglichen Umkehrungen anwenden:



Hier habe ich den Septimenaccord in der Sequenz in ſeiner erſten Umkehrung als Quintſextenaccord benutzt', was die Bezifferung ſchon Ihnen anſchaulich macht; die Vorbereitung der diſſonirenden Septime aber, welche jetzt als Quinte in dem Accorde auftritt, iſt, wie Sie aus den Bogen zwiſchen den Noten erſehen, eben ſo richtig geſchehen, als vorhin, wo wir den Accord nur über ſeinem eigentlichen Grundbaſſe gebrauchten; nicht minder die Auflöſung, hinſichtlich welcher die Septime in der Sequenz vollkommen mit der gewöhnlichen Hauptſeptime im Dominantenaccorde übereinſtimmt.



Diesmal gebrauchte ich den Accord in ſeiner zweiten Umkehrung als Terzquartſextenaccord. Die urſprüngliche Septime iſt jetzt Terz. Ihre Vorbereitung erſehen Sie aus den Bogen zwiſchen den Noten.



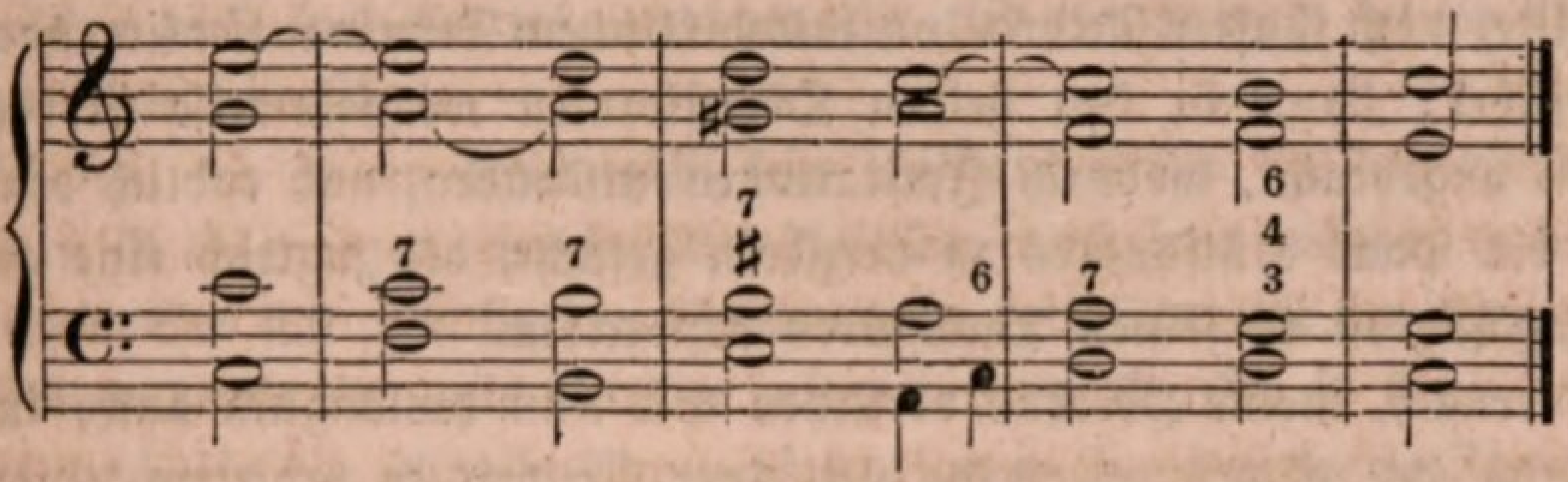
Weil ich hier den Accord in ſeiner dritten Umkehrung als Secundquartſextenaccord gebrauchte, mußte ich auch ſofort, um der richtigen Vorbereitung der jetzt im Baſſe liegenden Septime willen, den erſten Dreiklang in ſeiner erſten Umkehrung als Sextenaccord anwenden. Die nachgehends folgenden Sextenaccorde entſtanden dann ſchon durch die nöthige Auflöſung des Secundquartſextenaccordes.

Durch dieſes Geſetz der Vorbereitung der Septime in der Sequenz erſcheint denn dieſelbe eigentlich auch nur als ein diſſonirender Vorhalt, der ſich von den gewöhnlichen Vor- und Aufhalten nur dadurch unterſcheidet, daß ſeine Auflöſung nicht über ſeinem eigenen Grundbaſſe noch, ſondern erſt über dem folgenden Grundbaſſe erfolgt; und in ſo fern nun der Septimenaccord in der Sequenz (im ſtrengſten Sinne des Wortes) meiſt nur durch Zufügung einer Septime zu einem kleinen und verminderten Dreiklange entſteht, welcher aus Benützung des modificirten Baſſes hervorgeht, habe ich auch in meiner vorhergehenden Lection ganz Recht gehabt und mache ich mich hier keines Widerſpruchs ſchuldig, wenn ich dort ſagte, die durch den modificirten Baß in der Harmonie entſtehenden kleinen und verminderten Dreiklänge duldeten keinerlei Zuſammenſetzung mit irgend einem andern diſſonirenden Intervalle mehr, außer dies trüge die Eigenſchaft eines Vorhalts an ſich. Dieſe Septime in der Sequenz iſt in Folge ihrer geſetzlichen Vorbereitung nichts Anderes, als das Herrüberragen einer Conſonanz aus dem vorhergehenden Accorde, alſo iſt ſie gewiſſermaßen auch Vorhalt. Die Sache iſt zu klar, als daß ich mich noch länger dabei aufzuhalten brauchte, und ich ſchreite daher ohne Aufhalt zu einem weiteren Umſtande fort, der bei Anwendung einer Septimen-Sequenz wohl im Auge zu behalten iſt.

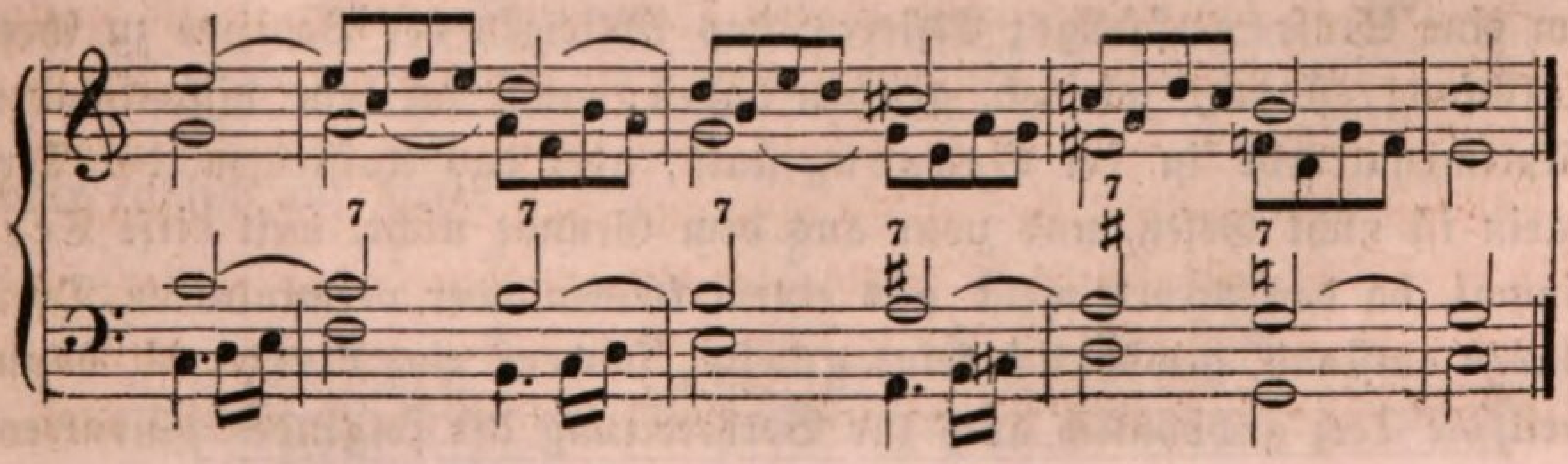
Durch den Septimenaccord in der Sequenz (ich bemerke hier nochmals, daß ich dieſen Ausdruck jetzt ſtets nur in ſeinem ſtrengſten muſikaliſchen Sinne gebrauche), haben wir in dem Bisherigen gelernt, wird niemals eine Modulation in eine andere Tonart, obſchon wir außer-

dem den Septimenaccord überhaupt, nämlich den Dominantſeptimenaccord, als denjenigen Accord erkannt haben, ohne deſſen hauptſächlichſte Beſtandtheile einmal niemals ein ſolcher Uebergang in gehöriger Form bewerkſtelligt werden kann, und mit deſſen Beſtandtheilen daher umgekehrt auch allemal ein ſolcher Uebergang bewirkt wird. Der Grund davon, daß der Septimenaccord in der Sequenz keinerlei Art von Modulation fähig iſt, liegt einfach darin, weil alle Töne, aus welchen er zuſammengeſetzt erſcheint, nicht aus der Leiter ſeines Grundtones, ſondern aus der Leiter derjenigen Tonart genommen ſind, in welcher die Harmonie ſich eben befindet, und weil er ſomit gleichſam nur die Natur eines Vorhaltaccordes annimmt. Was folgt daraus? — nichts Anderes als daß, ſo bald in einem ſolchen Septimenaccorde ein Ton vorkommt, der nicht der Tonart des ganzen Tonſatzes entſpricht, indem er nämlich entweder um einen halben Ton höher oder um eben ſo viel tiefer ausgeübt wird, als er in der Leiter jener Tonart ſelbſt vorkommt, der Accord auch ſogleich aufhört, ein eigentlich diſſonirender Sequenzen-Septimenaccord zu ſeyn, und im Gegentheile, was dieſer nie thut, einen wirklichen Uebergang nach einer andern Tonart bewirkt. Nehmen wir z. B. an, ein Tonſatz ſteht in C-Dur, und es kommt über dem Grundbaſſe E ein Septimenaccord vor, ſo muß dieſer, ſoll keine Ausweichung geſchehen, ſondern die Harmonie in C-Dur bleiben, der Accord alſo ein Sequenzenaccord ſeyn, nothwendig heißen: e-g-h-d, denn dieſe Töne allein nur entſprechen der Tonleiter von C-Dur; wird der Ton g aber um einen halben Ton höher als gis genommen, ſo iſt der Accord augenblicklich auch ein wirklich modulirender Dominantſeptimenaccord (nach A), oder wird der Ton h um einen halben Ton tiefer als b genommen, welches ebenfalls nicht in C-Dur enthalten iſt, ſo wird der Accord ſofort zur erſten Umkehrung des großen Nonenaccordes über C, welcher nach F modulirt. Und was folgt hieraus wieder? — daß in einem längeren Tonſatze recht wohl auch Sequenzen-Septimenaccorde mit ſolchen Septimenaccorden abwechſeln können, durch welche eine förmliche Modulation in eine andere Tonart bewirkt wird. Bringen wir eine Melodie in Harmonie, und wollen dabei eine Zeitlang in ein und derſelben Tonart verweilen, gleichwohl aber auch Septimen in den Accorden hören laſſen, ſo kann dieſes nur in einer Sequenz geſchehen, indem wir nämlich Duraccorden eine große Septime, und Moll- oder verminderten Accorden eine kleine Septime zufügen, und in beiden Fällen ſie als gleichſam diſſonirende Vorhalte behandeln; haben wir dies gethan, und wollen dann auch zu einer anderen Tonart übergehen, ſo iſt uns dies

nicht etwa durch die vorhergehende Anwendung von Septimen-Sequenzen verboten, ſondern ſo bedienen wir uns getroſt auch des gewöhnlichen Dominantſeptimenaccordes von der Tonart, zu welcher wir überzugehen geſonnen ſind, *müſſen* den Schritt in dieſe aber unfehlbar auch thun, ſo bald wir den wirklichen Dominant- oder Hauptſeptimenaccord haben hören laſſen, wie z. B. hier:



welches daſſelbe Beiſpiel iſt als vorhin, wo ich jetzt aber bis zum dritten Accorde nur diejenige Septimen-Sequenz angebracht habe, die uns in der Grundtonart des ganzen Satzes beläßt, und mit dem vierten Accorde dann durch Erhöhung der Terz einen wirklichen Dominantſeptimenaccord anwandte, der uns förmlich nach A-Moll überführt. So können alſo in einer *Sequenz*, wenn wir nun das Wort noch einmal in ſeiner *allgemeinen* Bedeutung nehmen, recht wohl auch ſolche Septimenaccorde, welche *keine* Modulation bewirken, *abwechſeln* mit denen, durch welche *eine förmliche* Modulation bewirkt wird, oder — mit anderen Worten — ſolche Septimenaccorde, *die durch Zufügung einer großen Septime zu einem Dur- oder einer kleinen Septime zu einem Moll- oder verminderten Dreiklange* entſtehen, und in denen die Septime als weſentliche Diſſonanz behandelt werden muß *wie jeder andere diſſonirede Vorhalt*, mit *wirklichen Hauptſeptimenaccorden*, bei welchen allemal eine kleine Septime zu einem Durdreiklange getreten iſt. Und welch' außerordentliche Wirkung und Mannigfaltigkeit ſich, meine hochzuverehrende Herren! durch ſolche Abwechſelung von Septimenaccorden in der Harmonie hervorbringen läßt, mag Sie folgendes kleine Beiſpiel wenigſtens ahnen laſſen:

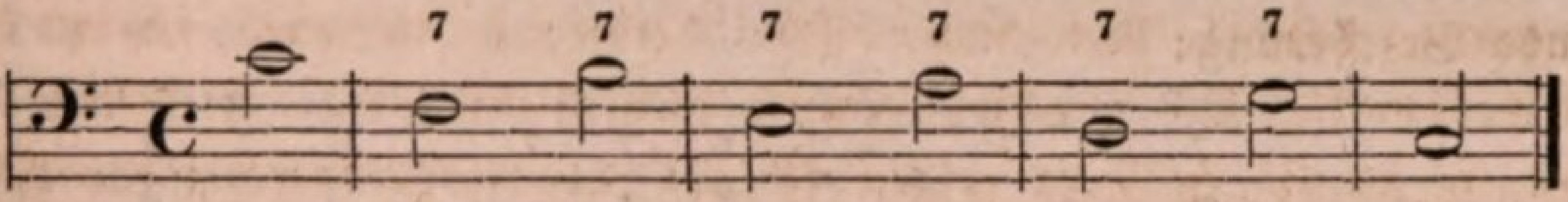


Es iſt kein anderer Tonſatz, als welchen ich fortwährend heute beiſpielsweiſe anwandte; aber wie ganz anders ſteht er jetzt auf einmal da, und wie ganz anders iſt jetzt ſeine Wirkung als noch kurz vorhin? — Und ich habe weiter keine Aenderung damit vorgenommen, als die Septimenſequenz, welche bis zum fünften Accorde in lauter ſtreng diſſonirenden Septimen ſich bewegte, und daher genau in ein und derſelben Tonart (C-Dur) verweilte, vom fünften Accorde an mit wirklichem Dominantſeptimenaccorde fortgeführt; dann in den beiden Oberſtimmen wechſelsweiſe Nebenharmonien angebracht, wodurch Imitationen entſtanden, und endlich den Baß durch ein Paar Hülfsnoten zu verzieren geſucht, die zugleich eine gewiſſe Gleichmäßigkeit in ſeinen Tonfiguren bezweckten.

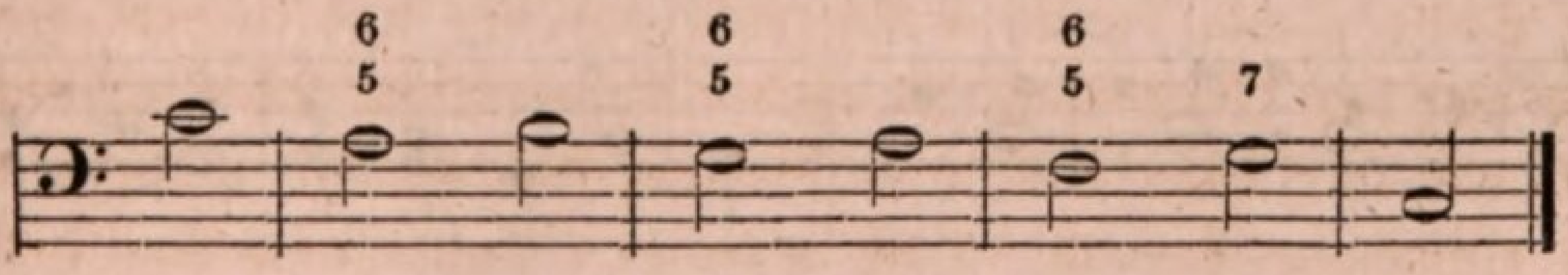
Hiernach, meine Herren! verſtehen Sie nun hinlänglich auch, in Behandlung der Septimenaccorde ſich einer Freiheit zu bedienen, die ohnfehlbar von der reichſten Wirkung auf das Ganze des harmoniſchen Satzes ſeyn muß, denn nicht allein an die Fortſchreitung des urſprünglichen Grundbaſſes iſt die Erlaubniß zur Bildung eines Septimenaccordes mehr gefeſſelt, ſondern auch bei Anwendung eines modificirten Baſſes iſt uns ſolche geſtattet, ohne daß wir dadurch der Eigenſchaft und dem Zwecke dieſer Art von Grundbäſſen, Mannigfaltigkeit in die Begleitung einer Melodie auch ohne Uebergang in eine andere Tonart zu bringen, entgegen zu handeln brauchten. Wir vermögen jetzt eben ſowohl nicht modulirende als modulirende Septimenaccorde zu bilden, und wiſſen ſie an einander zu reihen ſowohl eine jede Gattung für ſich als beide Gattungen mit einander vermiſcht. Wir wiſſen, was es heißt: eine Sequenz in der Muſik und ganz insbeſondere eine Sequenz von Septimen; verſtehen ſie zu behandeln, und kennen ihren Unterſchied von den gewöhnlichen Hauptſeptimenaccorden. Es wird nicht nöthig ſeyn, daß ich Ihnen die Hauptlehrſätze, welche dabei zu beobachten ſind noch einmal wiederhole. Doch mag ein Punkt noch hier insbeſondere von mir erwähnt werden, der ohne dies nicht ſelten Sie in Ungewißheit zu laſſen geeignet wäre. Von dem Dominantſeptimenaccorde lernten wir einſt, daß ſeine Septime allemal um eine Stufe ab-, ſeine Terz aber um eine Stufe aufſteigt; Erſteres, das Abſteigen der Septime zu ihrer Auflöſung, findet, wie wir geſehen haben, auch bei dem diſſonirenden Septimenaccorde in der Sequenz ſtatt, aber das Aufſteigen der Terz darin iſt nicht Geſetz, und zwar aus dem Grunde nicht, weil dieſe Terz einmal, da der Accord meiſt aus einem kleinen oder verminderten Dreiklange entſtand, gewöhnlich keine große, ſondern eine kleine iſt, dann, weil die Terz gewöhnlich auch zur Vorbereitung der folgenden diſſoniren-

den Septime dienen muß, und endlich, weil überhaupt der Accord nicht modulirt, ſondern in ſeiner Tonart verbleibt. Die große Terz im gewöhnlichen Dominantſeptimenaccorde iſt an ihre bemerkte Fortſchreitung geſetzlich gebunden, weil ſie zugleich als Leitton von der folgenden Tonica funktionirt. Der diſſonirende Septimenaccord iſt genau genommen ein Vorhaltsaccord, hat alſo keine Dominante im Baſſe und keine Tonica, zu welcher dieſe fortſchreitet, und braucht alſo ferner auch keinen Leitton, der zu jener überführt.

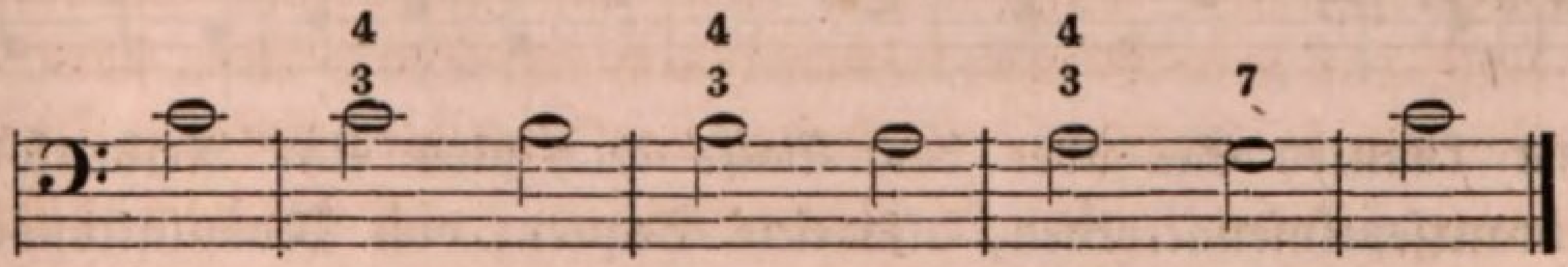
Damit iſt Ihnen denn wohl kein Umſtand mehr bei den Septimenaccorden in Sequenzen, welcher Art dieſelben auch ſeyn mögen, verborgen, und üben Sie ſich nun in der Behandlung derſelben und in Anwendung der Ihnen heute von mir darüber mitgetheilten Regeln, ſo kann es nicht fehlen, daß Sie die ſchönſte Mannigfaltigkeit in der Harmonie Ihrer Tonſätze zu erzeugen im Stande ſind. Ich will Ihnen zum Schluß der heutigen Lection noch einen guten Wegweiſer mitgeben, der Ihnen bei jener Uebung zu einer bedeutenden Erleichterung der Sache dienen kann. Um ſich nämlich zu vergewiſſern, ob eine Baßmelodie oder der Baß einer Melodie, die Sie in Harmonie ausſetzen wollen, Sequenzen zuläßt, brauchen Sie nur zu unterſuchen, ob er, wenn er der reine Grundbaß iſt, folgende Art (nicht gerade dieſelbe) Fortſchreitung macht:



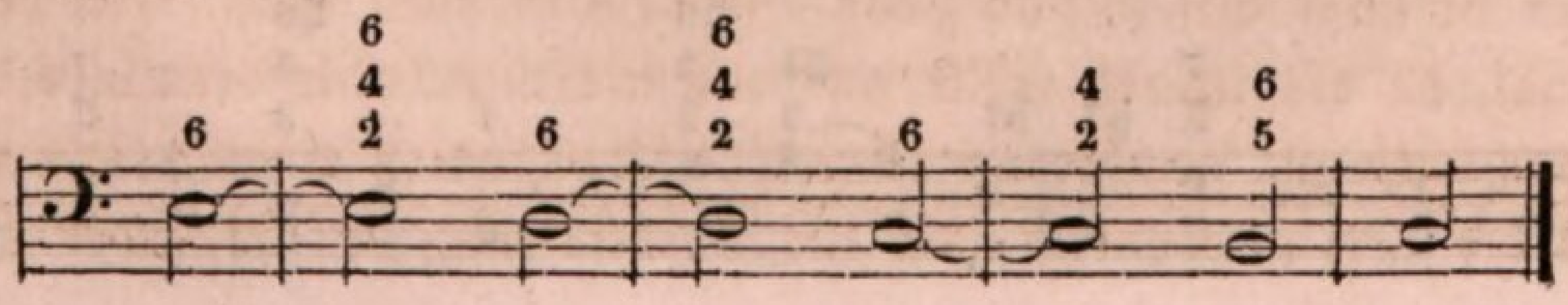
und wenn er ein umgekehrter Baß iſt, ob er auf folgende Weiſe ſich fortbewegt:

a


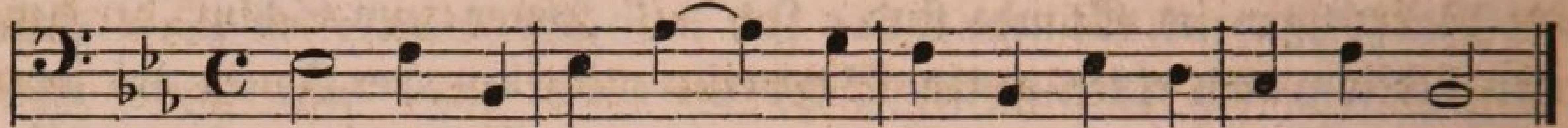
oder auf dieſe:

b


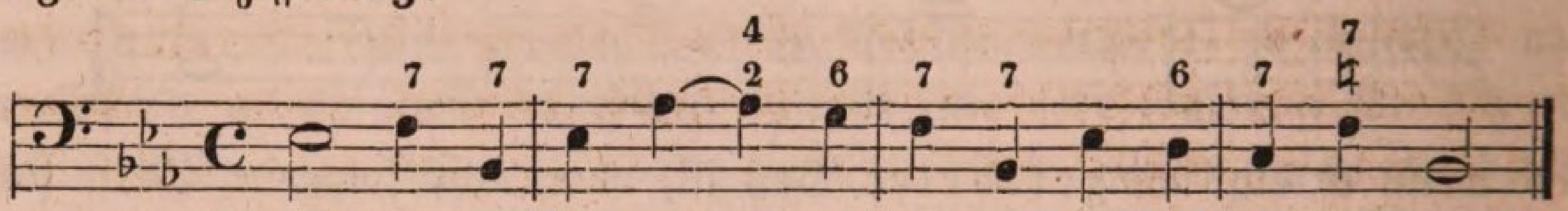
oder endlich auf dieſe:

c


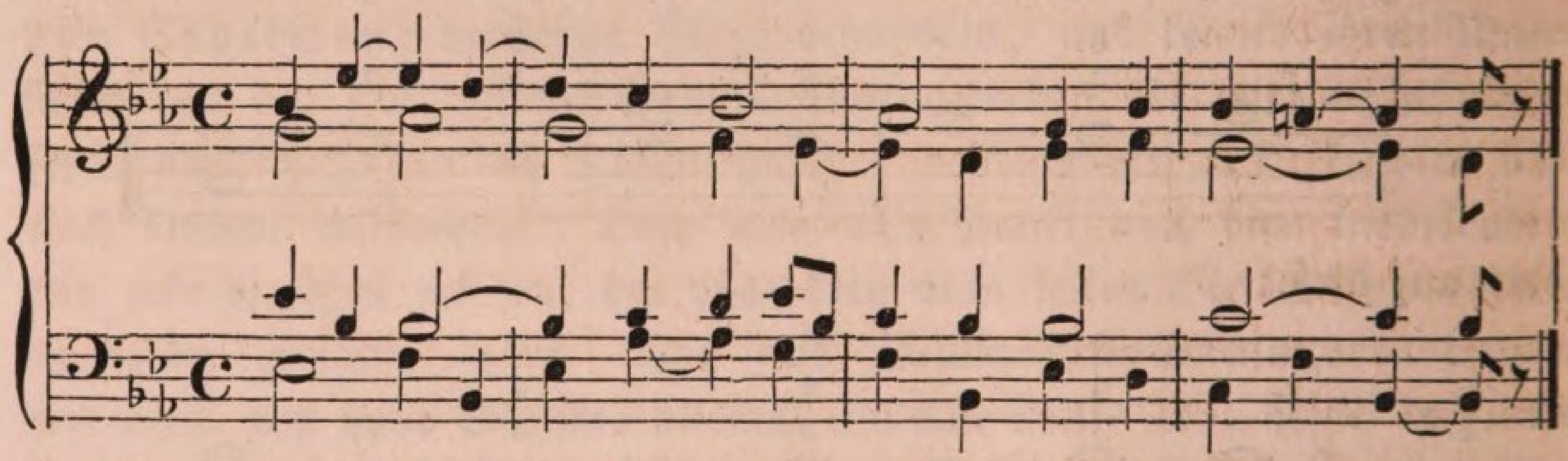
wo im erſteren Falle dann, bei a, die Terzen des Accordes im Baſſe liegen und der Septimenaccord zu einem Quintſextenaccorde wird; im zweiten, bei b, die Quinten, wodurch der Accord zu einem Terzquartſextenaccorde wird; und im dritten, bei c, die Septimen, wodurch der Accord zum Secundquartſextenaccorde wird. Die Fortſchreitung der Quinte bei b, ſehen Sie, iſt hinſichtlich der Stufenfolge der Töne ſehr ähnlich der der Septime bei c, gleichwohl iſt die Wirkung derſelben nicht immer die beſte, und ich möchte Ihnen daher rathen, ſie ſo ſelten als möglich und nur in den dringendſten Fällen anzuwenden. Die Fortſchreitung der Septime iſt leicht an der Vorbereitung derſelben zu erkennen und davon, daß die Septime zu ihrer Auflöſnng allemal auch eine Stufe abſteigen muß. Nehmen wir nun z. B. an, Sie hätten folgende Baßmelodie in Harmonie auszuſetzen:



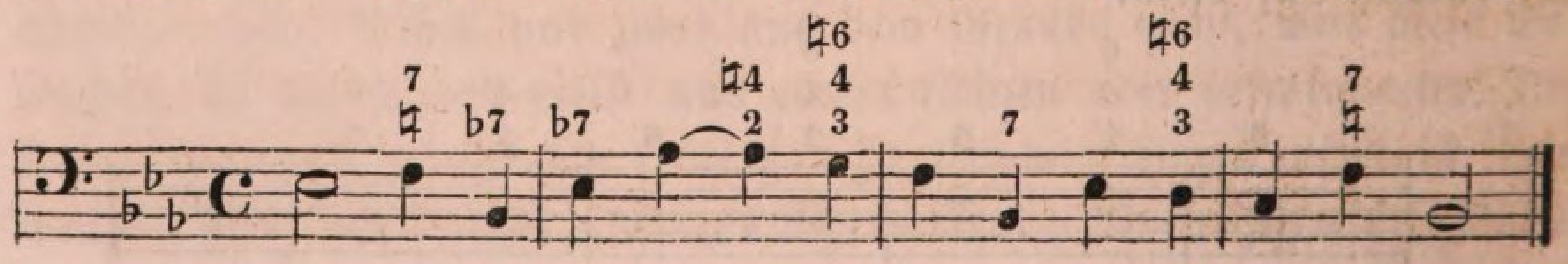
ſo begreifen Sie dem ſo eben gegebenen Schema zu Folge auf den erſten Anblick der Tonreihe, daß dabei, bei der Ausſetzung der Harmonie, von drei verſchiedenen Geſichtspunkten ausgegangen werden kann. Einmal können Sie die Harmonie vornehmlich durch Sequenzen im ſtrengen oder engſten Sinne des Wortes herſtellen, und dann erhielte der Baß folgende Bezifferung:



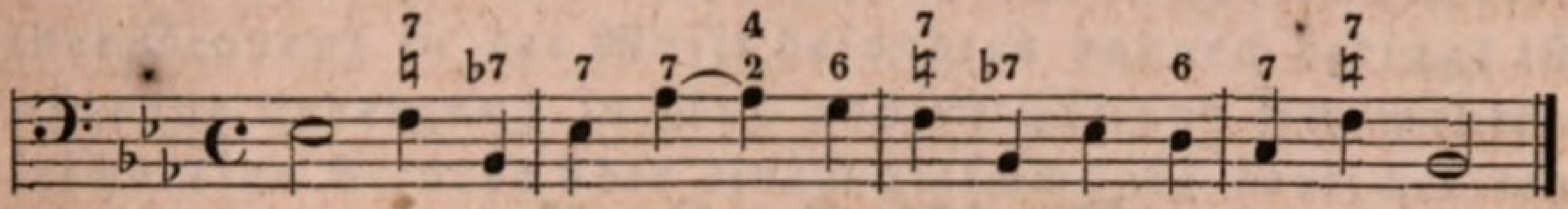
welche der bekannten Regel nach dieſe Harmonie zu Tage förderte:



Dann könnten Sie über dem Baſſe auch blos eine Reihenfolge von Dominantſeptimenaccorden, alſo eine Sequenz von Modulationsaccorden anbringen, und derſelbe erhielte in ſolchem Falle folgende Bezifferung:



welche, um von Ihnen verſtanden zu werden, wohl meiner ausdrücklichen Ausſetzung in Noten nicht mehr bedarf. — Und endlich **drittens** könnten Sie in der Harmonie auch beide, diſſonirende Sequenzen-Septimen- und gewöhnliche Domiuant-Septimenaccorde, in gleichſam einer allgemeinen Sequenz, mit einander abwechſeln laſſen, was — durch Ziffern ausgedrückt — ohngefähr folgende harmoniſche Begleitung hervorbrächte:



die dann aber nach Befinden und Gutdünken auch noch abgeändert und anders geſtaltet werden könnte.

Und damit, meine Herren! mag denn mein Unterricht über Weſen und Natur der **Septimen-Sequenzen** geſchloſſen ſeyn. Ich hoffe und glaube, mich der Ueberzeugung hingeben zu dürfen, daß Ihnen Nichts darin dunkel oder zweifelhaft blieb. Worüber Sie vielleicht in Dieſem oder Jenem, was die Lehre von der **Sequenz überhaupt** angeht, noch ein beſtimmteres Wort und eine beſtimmtere Auskunft hätten von mir hören und erhalten mögen, wird in der nächſten Lection unſere Aufmerkſamkeit auch von Neuem wieder auf ſich ziehen, da wir jene Lehre von den **Sequenzen in der Muſik überhaupt** noch keineswegs mit dieſer Beſeitigung der Lehre von den Sequenzen der Septimen oder Septimenaccorde insbeſondere als ebenfalls beendigt anſehen dürfen. Den Beweis in nächſter Lection.

Dreißigſte Lection.

Fortſetzung des in vorhergehender Lection ertheilten Unterrichts,

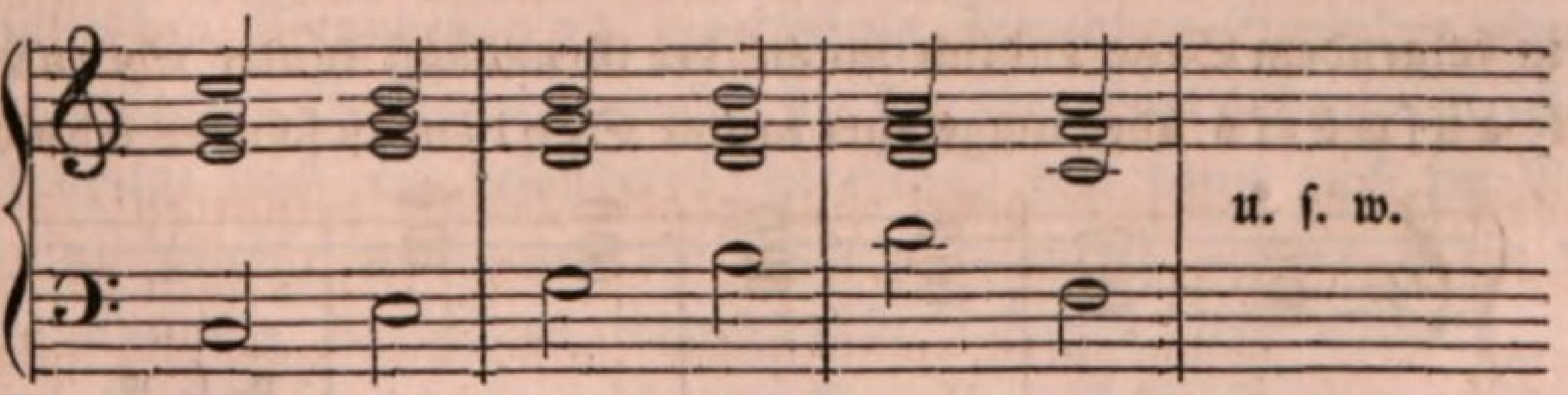
und insbeſondere zwar

II. Von den Sequenzen der Sexte.

Meine Herren! — ich ſchloß meinen letzten Vortrag mit der Bemerkung, daß wir mit der Betrachtung der Sequenzen von Septimen noch keineswegs die Unterſuchung des Weſens der Sequenz in der Muſik überhaupt auch beſchloſſen hätten, und einige wenige Fragen, die ich Ihnen ſofort vorlege, werden Sie hoffentlich auch ſogleich davon überzeugen. — Was war überhaupt eine Sequenz in der Muſik? — eine Reihenfolge von gleichartigen Accorden; — worauf beruhte dieſe Gleichartigkeit der Accorde jedoch noch insbeſondere? — auf einer gleichmäßigen Fortſchreitung des Grundbaſſes; wohl! aber der Begriff dieſer gleichmäßigen Fortſchreitung des Grundbaſſes ſchloß auch, zumal wenn wir das Wort Sequenz im ſtrengſten muſikaliſchen Sinne gebrauchten, noch eine andere Bedingung in ſich, und welche? — die Antwort kann nicht fehlen: daß dadurch kein Uebergang und keine Modulation in eine andere Tonart veranlaßt werde. So vermochten wir, mittelſt Anwendung modificirter Bäſſe den Grundbaß fortwährend in Quarten ſteigen oder Quinten fallen oder wechſelsweiſe in Quarten und Quinten auf- und abſteigen zu laſſen, ohne daß wir dabei eine andere Tonart berührten, als von welcher wir ausgingen, und indem wir nun, dem allgemeinen Grundſatze zu Folge, daß, wenn ein Grundbaß der fünfte Ton von dem folgenden Grundbaſſe iſt, dem Accorde über demſelben eine Septime zugefügt werden kann, dieſes bei jedem Accorde auch thaten, eine Reihenfolge von Septimen-

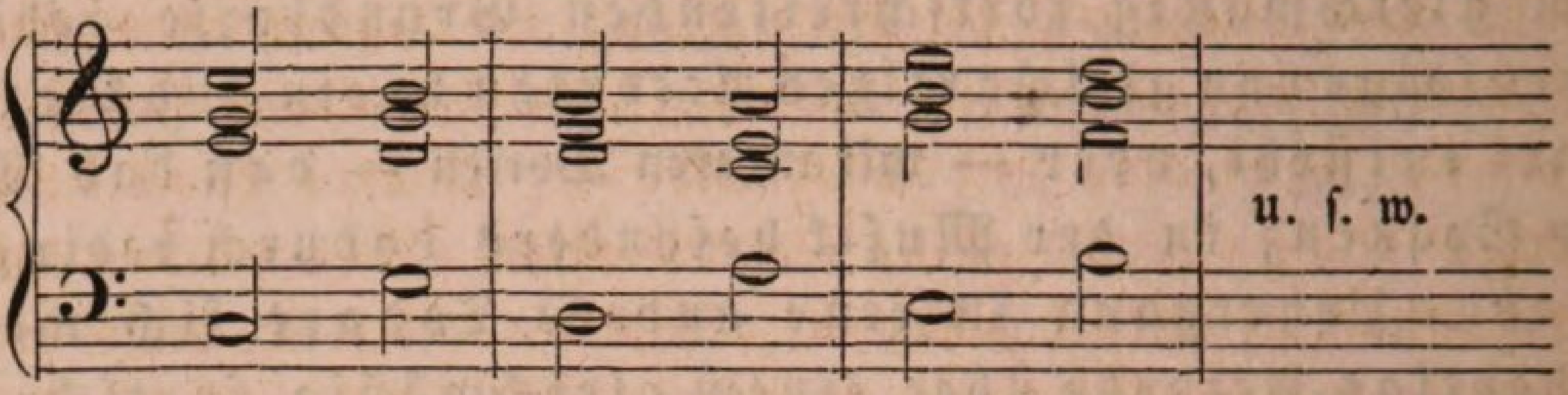
accorden zu bilden, welche, weil durch keinen derſelben eine wirkliche Modulation geſchah, insbeſondere in der Muſik eine Septimenſequenz genannt wird. Was aber, meine Herren! folgt, dieſem gegenüber, nothwendig daraus, daß eine Sequenz in der Muſik überhaupt durch eine auf einem gleichmäßig fortſchreitenden Grundbaſſe gebildete Reihenfolge von gleichartigen Accorden in ein und derſelben Tonart entſteht, oder — mit anderen Worten — daß das Weſen einer Sequenz in der Muſik beſonders dadurch bedingt iſt, daß ohne Uebergang in eine andere Tonart ſich mehrere gleichartige Accorde über einem gleichmäßig fortſchreitenden Grundbaſſe an einander reihen? — Doch wohl nichts Anderes, als daß, wenn wir den Grundbaß einer Melodie auch noch anders, als in blos ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten, gleichmäßig fortſchreiten laſſen und dann auch Accorde über demſelben bilden können, durch welche kein Schritt in eine andere Tonart gemacht wird, auch noch andere als bloße Septimenſequenzen in der muſikaliſchen Harmonie zu geſtalten ſeyn müſſen, denn dieſe, die Septimenſequenzen, ſind nur bei jener Art der Fortſchreitung des Grundbaſſes möglich, da eine Septime ſich nur einführen läßt, wenn der Grundbaß der fünfte Ton von dem folgenden Grundbaſſe iſt, was allemal der Fall iſt, wenn der Grundbaß eine Quarte ſteigt oder Quinte fällt. Der Schluß iſt ſo richtig, als die Logik je einen aufgeſtellt hat.

Unterſuchen wir nun, zum beſtimmten Erfund der Sache, zunächſt, welche Intervalle uns noch übrig bleiben, in denen der Grundbaß einer Melodie, außer jenen ſteigenden Quarten oder umgekehrt fallenden Quinten, noch gleichmäßig fortzuſchreiten im Stande iſt, ohne daß die Accorde über ihm einen wirklichen Uebergang in eine andere Tonart bewirken. Ohne Zweifel vermögen wir, mittelſt Anwendung des modificirten Baſſes, in jedem andern Intervalle auch den Grundbaß auf ſolche Weiſe gleichmäßig fortſchreiten zu laſſen. In folgendem Satze z. B. ſchreitet der Grundbaß fortwährend aufwärts in Terzen fort:

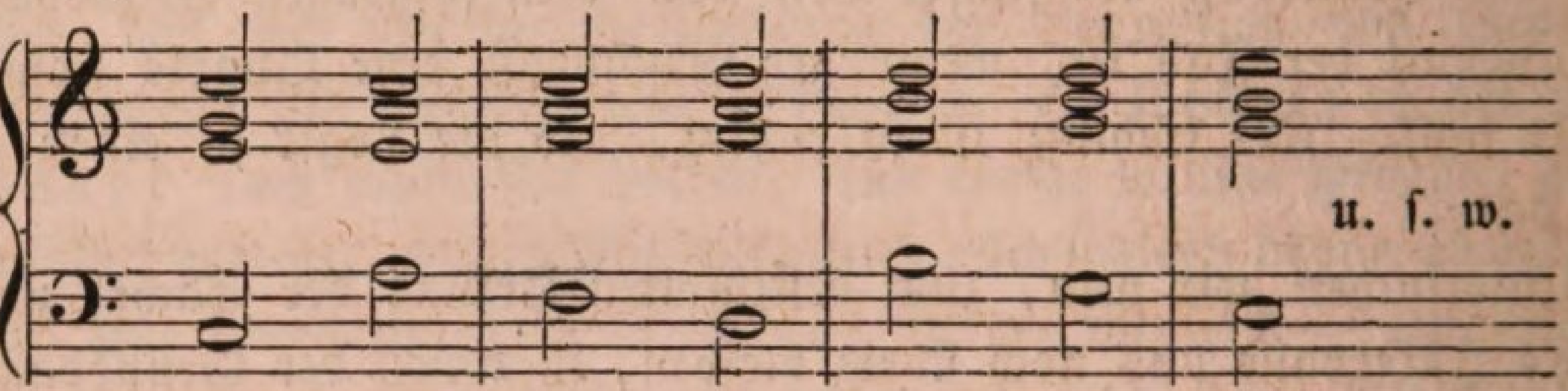


ohne daß die Grundtonart des ganzen Satzes, C-Dur, auch nur einmal

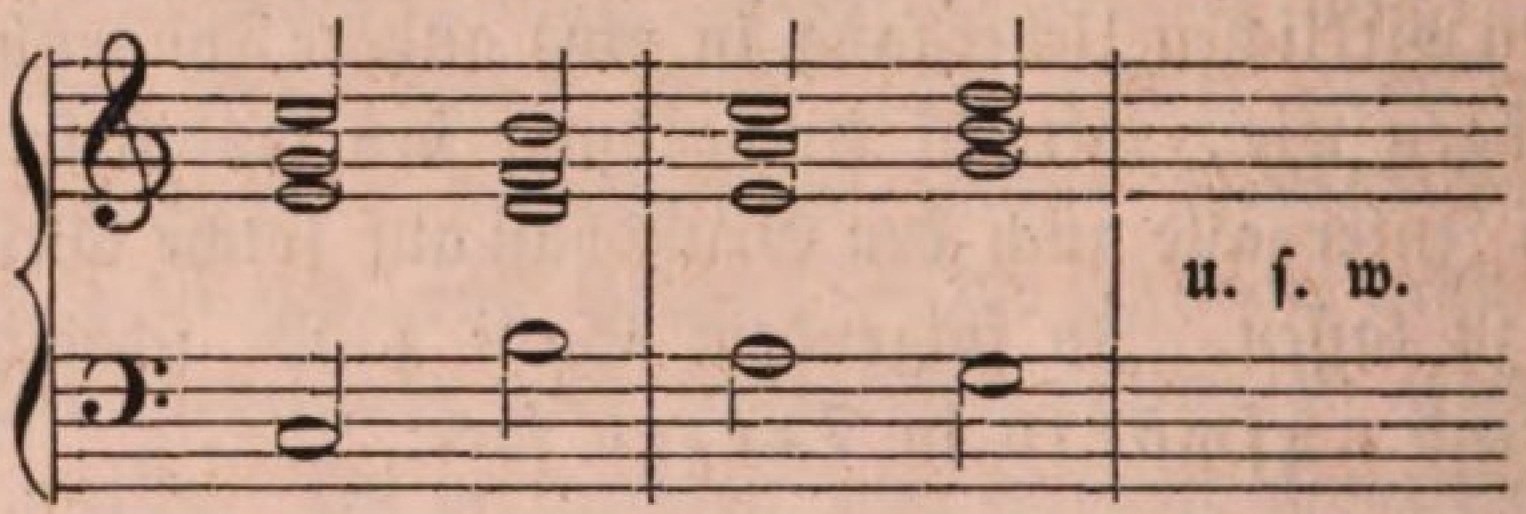
ernſtlich verlaſſen wird. Eine umgekehrte Terz wird zur fallenden Sexte: laſſen wir alſo den Grundbaß um eine Sexte fallen, ſo erhalten wir dieſelben Accorde und Harmonien. In folgendem Satze ſteigt der Grundbaß um immer eine Quinte oder fällt um eine Quarte:



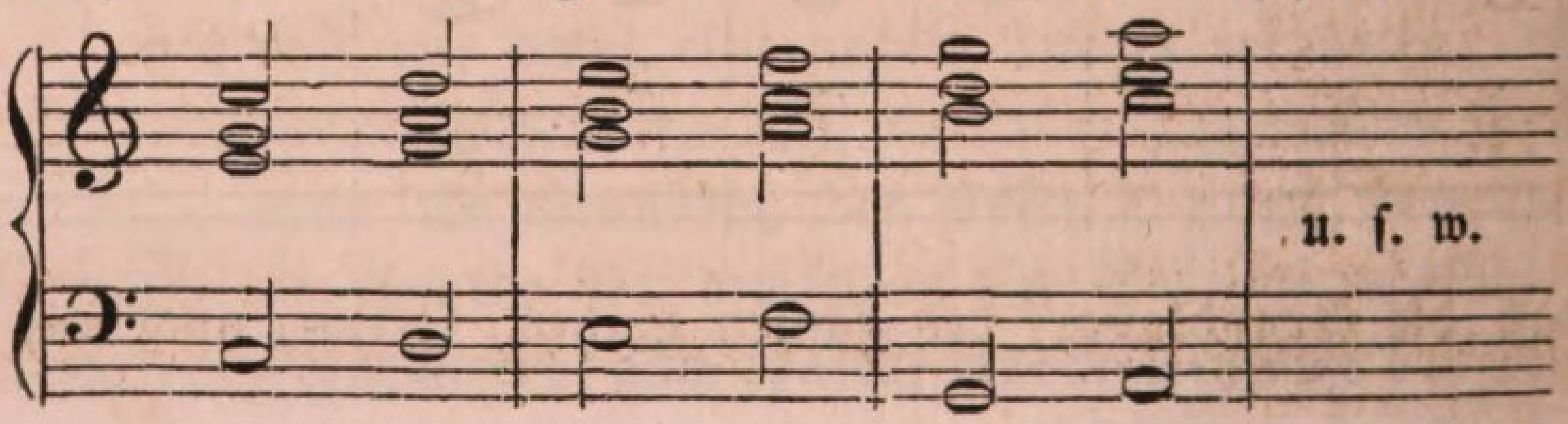
und da die Töne, ſowohl des Grundbaſſes als der darüber enthaltenen Dreiklänge, ſämmtlich aus der Leiter von C-Dur genommen ſind, ſo geſchieht ebenfalls mit keinem der Schritte eine wirkliche Modulation oder auch nur eine ſolche Annäherung zu einer anderen Tonart, die uns den Charakter dieſer auf eine Weiſe gegenwärtig machte, daß unſer Ohr und Gefühl einen wirklichen Uebergang auch nur ahnete oder vermeinte. In folgendem Satze macht der Grundbaß, weil unter gleichen Umſtänden und unter denſelben Bedingungen, auch mit gleichem Erfolge und derſelben Wirkung, lauter Sextenſchritte aufwärts oder umgekehrt lauter Terzenſchritte abwärts:



In folgendem Satze dann macht eben ſo der Grundbaß lauter Septimenſchritte aufwärts oder umgekehrt Secundenſchritte abwärts:



Und in folgendem Satze endlich macht der Grundbaß lauter Secundenſchritte aufwärts oder umgekehrt lauter Septimenſchritte abwärts:

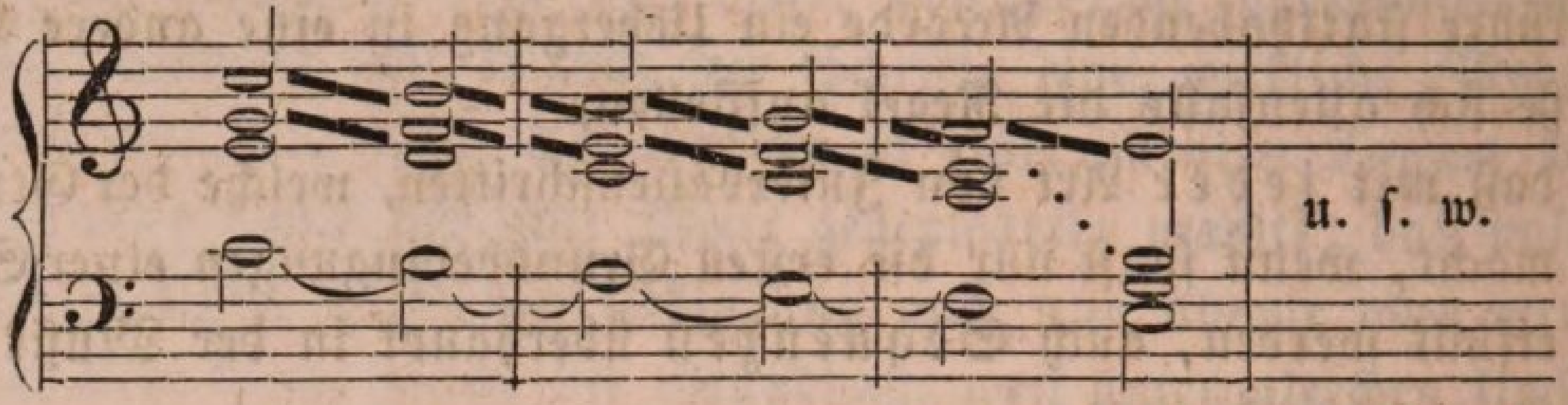


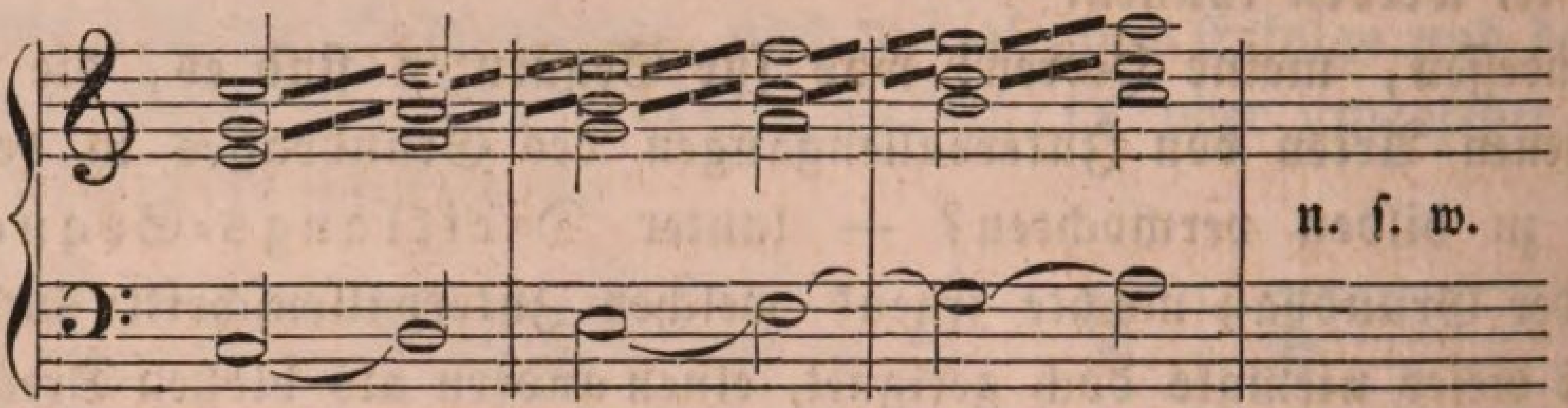
und wir verlaſſen wiederum damit auch nicht einen Augenblick die Tonart C-Dur, von welcher wir bei Bildung des Tonſatzes ausgingen, weil alle Töne, ſowohl des Grundbaſſes ſelbſt als der darüber enthaltenen Accorde aus der Leiter von C-Dur genommen wurden. Wir vermochten dieſes zu thun, weil wir bei Unterlegung des Grundbaſſes unter die Melodie nicht bei dem erſten urſprünglichen Grundbaſſe ſtehen bleiben, bei Tonica, Dominante und Subdominante, ſondern dabei auch eines modificirten Baſſes nöthigenfalls uns bedienten. Allgemeinhin betrachtet wären demnach in allen den Sätzen, welche wir auf ſolche Weiſe zu bilden vermochten, auch Sequenzen enthalten, denn der Grundbaß oder überhaupt Baß ſchreitet ſtets gleichmäßig fort, und es geſchieht mit keinem der darüber ſtatthabenden Accorde ein Uebergang in eine andere Tonart. So ließe ſich allenfalls die Regel aufſtellen,

> daß mit jeder Art von Intervallenſchritten, welche der Grundbaß macht, wenn ſonſt nur die erſten Grundbedingungen einer Sequenz erfüllt werden, auch Sequenzen überhaupt in der Muſik geſtaltet werden können.

Indeſſen, meine Herren! was für Sequenzen ſind es, die wir bei allen jenen Arten von Intervallengängen des Grundbaſſes in der Harmonie zu bilden vermochten? — lauter Dreiklangs-Sequenzen, denn der Grundbaß mochte irgend welchen Intervallenſchritt auch thun, ſo war dieſer niemals doch geeignet, einen andern als bloßen Dreiklangsaccord darüber zu bilden. Eine beſondere Abänderung in dieſer Harmonienbildung zu treffen, die dem ganzen Gange derſelben dann ein eigenthümliches Gepräge verlieh, war nur möglich bei gleichmäßiger Fortſchreitung des Grundbaſſes in ſteigenden Quarten oder fallenden Quinten, wodurch jene Septimenſequenzen entſtanden, welche wir in vorhergehender Lection genügſam betrachtet und angeſchaut haben, denn die Aufeinanderfolge von bloßen Dreiklängen in der Harmonie iſt ſchon in der Natur begründet und kann ſchlechterdings nicht als eine beſondere Erſcheinung in der Kunſt gelten. Nur bei den beiden zuletzt angeführten Arten von Fortſchreitungen des Grundbaſſes, alſo in regelmäßig ſteigenden Septimen oder fallenden Secunden und regelmäßig ſteigenden Secunden oder umgekehrt fallenden Septimen, gewährt die darüber ſtatt habende gleichartige Accordenfolge noch ein beſonderes Intereſſe, das dann auch im Voraus ſchon eine gewiſſe merkenswerthe Eigenthümlichkeit an der darin dargeſtellten Sequenz wenigſtens ahnen läßt. Laſſen wir nämlich, meine Herren! — und ich berufe mich zum Beweiſe auf die ſo eben vorhin angeführten Beiſpiele — in Terzen, Quinten und Sexten blos den Grund-

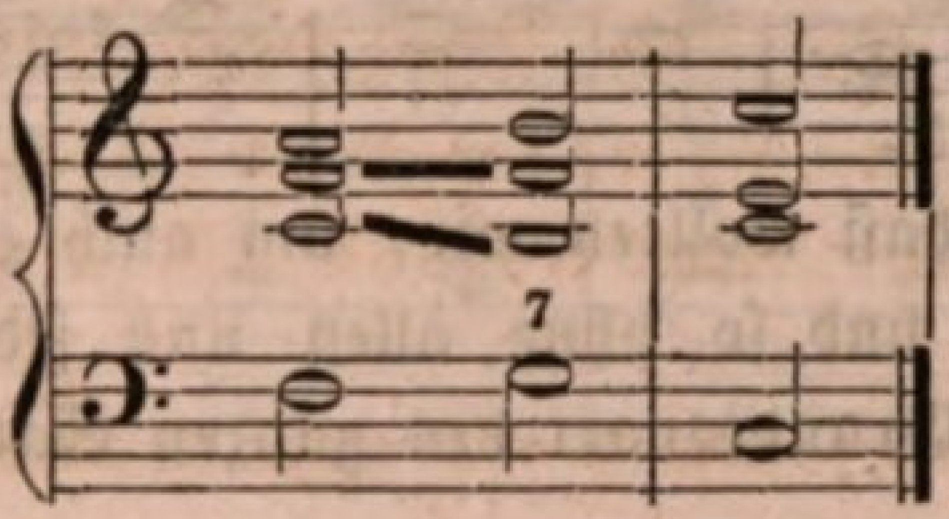
baß aufwärts, oder umgekehrt in Sexten, Quarten und Terzen abwärts fortſchreiten, ſo erhalten wir durch die daraus hervorgehenden und ſich aneinander reihenden Dreiklänge keine andere Accorde, als welche die geſetzliche Reinheit der Harmonienfolge, das Geſetz der harmoniſchen Verwandtſchaft der auf einander folgenden Dreiklänge und Accorde, alſo gewiſſermaßen die Natur für ſich ſchon fordert und geſtattet; laſſen wir aber in lauter Secunden den Grundbaß auf= oder abſteigen, ſo erhalten wir gar leicht eine Accordenreihe, welche um der darin ſtatthabenden Ungeſetzlichkeit der Harmonienverbindungen willen die Natur wie die Kunſt ſogar verbietet. Ich will jene beiden Beiſpiele noch einmal herſetzen:



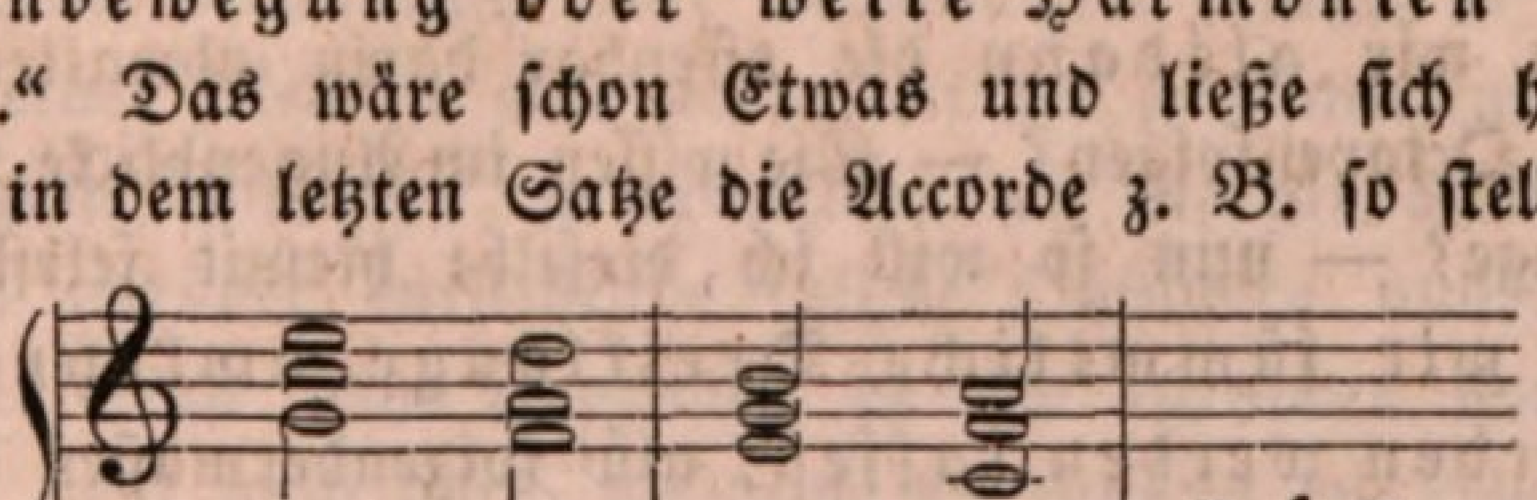


Es wäre mir ein Räthſel, wenn Ihr Auge und Ohr nicht ſogleich die offenbar falſchen Quinten= und Octavenfolgen, welche in ſolchem Satze, kaum zu vermeiden, zum Vorſchein kommen, bemerken ſollten! — Sagte ich doch in meiner vierten Lection auch ſchon, daß eine ſolche falſche Folge faſt jedesmal ſtatt hat, wenn der Grundbaß ſtufenweiſe fortſchreitet und die Dreiklänge in gleicher Lage auf einander folgen. Nun läßt aber der Umſtand wieder, daß, da in Folge des mit dem urſprünglichen Grundbaſſe ſich hier vermiſchenden modificirten Baſſes alle Töne des geſammten harmoniſchen Satzes aus ein und derſelben Tonleiter oder Tonart genommen ſind, mit allen den auf einander folgenden Accorden niemals ein unmittelbarer und effectiver Schritt in eine andere Tonart geſchieht, die Möglichkeit zu, daß eine ſolche Reihenfolge von Harmonien in einem größeren Tonſatze wohl vorkommt, — kurz weil auch bei ſolcher Art der Grundbaß=Fortſchreitung jene Bedingung der Sequenz erfüllt wird, daß die auf einander folgenden gleichartigen Harmonien oder Accorde ſtets in ein und derſelben Tonart verweilen, müſſen wir auf der andern Seite wieder annehmen, daß ſelbſt dieſe Dreiklangsſequenzen, bei

denen der Grundbaß ſtufenweiſe auf- oder abwärts fortſchreitet, nicht allein vorkommen und angewendet werden können, ſondern auch vorkommen und angewendet werden dürfen, und es entſteht die ſehr wichtige Frage: wie vermeiden wir in ſolchem Falle die nicht allein gar leicht mögliche, ſondern ſogar faſt jedesmal ſtatt habende falſche Quinten- und Octavenfolge? — Ich will, bevor ich mich zur Beantwortung dieſer Frage anſchicke, erſt noch einmal hören, ob Ihnen ganz auch noch die Art und Weiſe gegenwärtig iſt, auf welche wir früher und überhaupt die fatalen falſchen Quinten und Octaven zu vermeiden lernten. Sie antworten mir ſofort, noch ehe ich eine Frage dieſerhalb an Sie richte: „durch Einführung der Septime ſtatt der Octav und Verdoppelung der Terz ſtatt der Quinte“ —

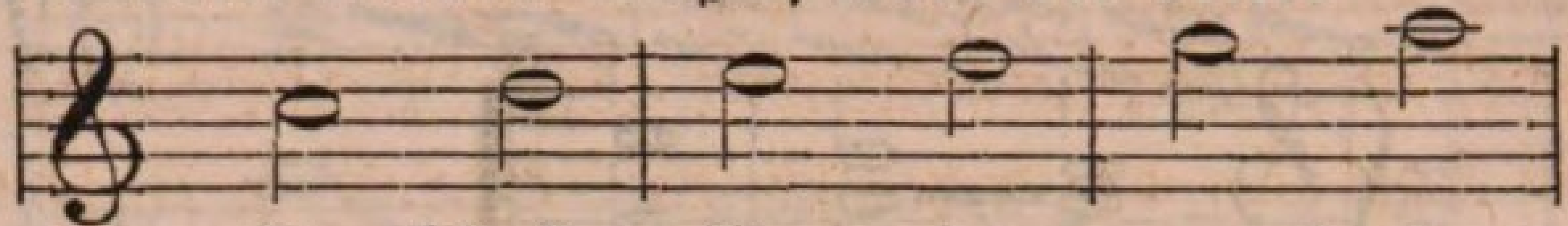


Gut! aber auf ſolche Weiſe läßt ſich wohl in angeführtem Falle, wo der Grundbaß, über welchem die falſche Quinten- und Octavenfolge entſteht, die Dominante des folgenden Grundbaſſes iſt, jene fehlerhafte Folge vermeiden, nur nicht hier, wo der Grundbaß immer eine Stufe auf- oder abwärts fortſchreitet, alſo auch die allgemeinſte Bedingung, welche die Einführung einer Septime vorausſetzt, daß der Grundbaß, wenn auch nicht gerade die reine Dominante des folgenden, doch wenigſtens der fünfte Ton von dem folgenden ſey, nicht erfüllt erſcheint. „Nun — ſagen Sie — ſo laſſen wir die Stimmen ſich kreuzen und ſuchen durch Gegenbewegung oder weite Harmonien dem Uebel abzuhelfen.“ Das wäre ſchon Etwas und ließe ſich hören. Wenn wir demnach in dem letzten Satze die Accorde z. B. ſo ſtellen:

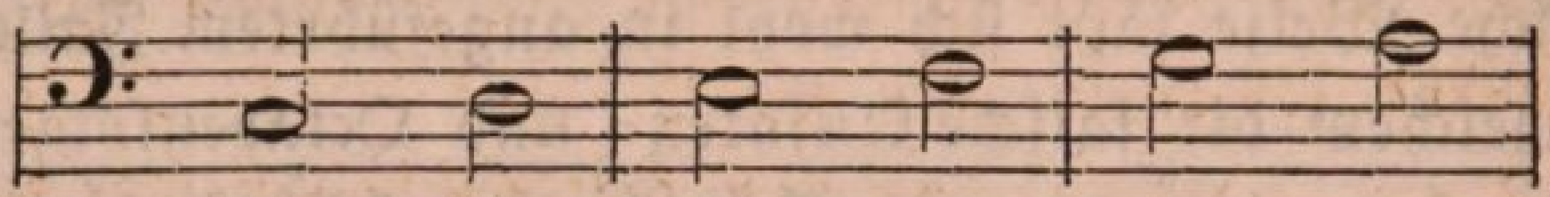


ſo folgen ſie nicht mehr in gleicher Lage auf einander, und es kann, genau genommen, ſchon der allgemeinen Regel zu Folge keine eigentliche falſche Quinten- und Octavenfolge mehr darin ſtatt haben, indem die

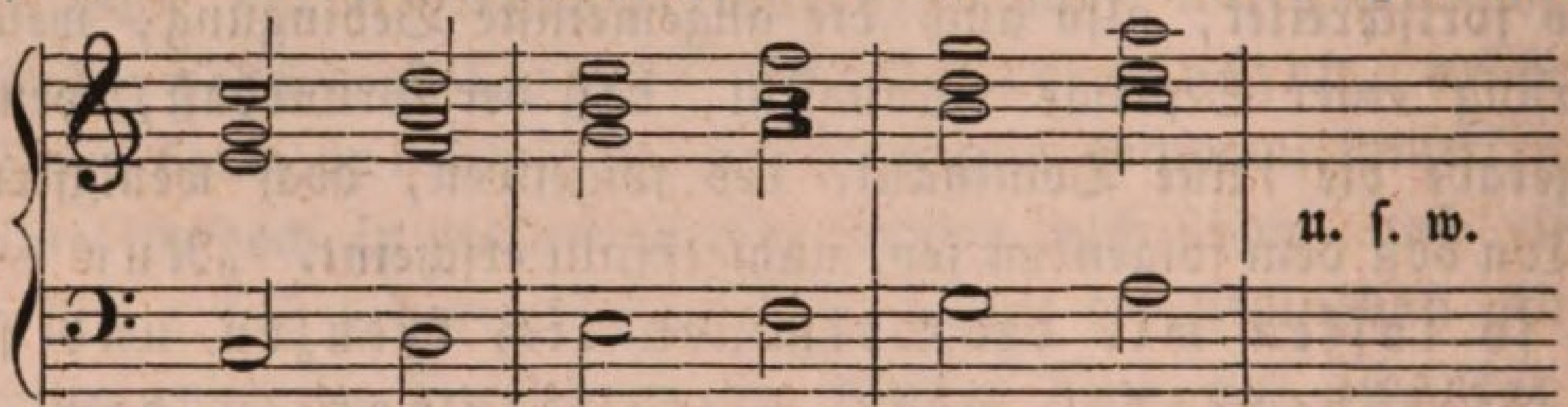
Quinten und Octaven vom Grundbaſſe in der Harmonie nicht einmal bei zwei auf einander folgenden Accorden in ein und denſelben Stimmen, ſondern immer in zwei anderen Stimmen erſcheinen, und ſo dieſe gleichſam ſich kreuzen. Im erſten Accorde des Satzes z. B. iſt die Quinte im Tenor und die Octav im Alte, im zweiten Accorde aber jene im Alte und dieſe im Sopran, im dritten jene im Sopran und dieſe im Tenor, und im vierten Accorde erſt jene wie im erſten wieder im Tenor und dieſe im Alt. Auch durch Umſetzung der engen Harmonie in eine weite ließe ſich ein gleicher Zweck, daß keine Quinten und Octaven in den Accordenfolgen zum Vorſcheine kommen, erreichen. Indeß nehmen wir beiſpielsweiſe an, die Melodie, welche nicht verändert werden darf, welche durch jene verſchiedene Lage der Accorde aber verändert worden iſt und verändert werden mußte, wäre die Leiter


u. ſ. w.

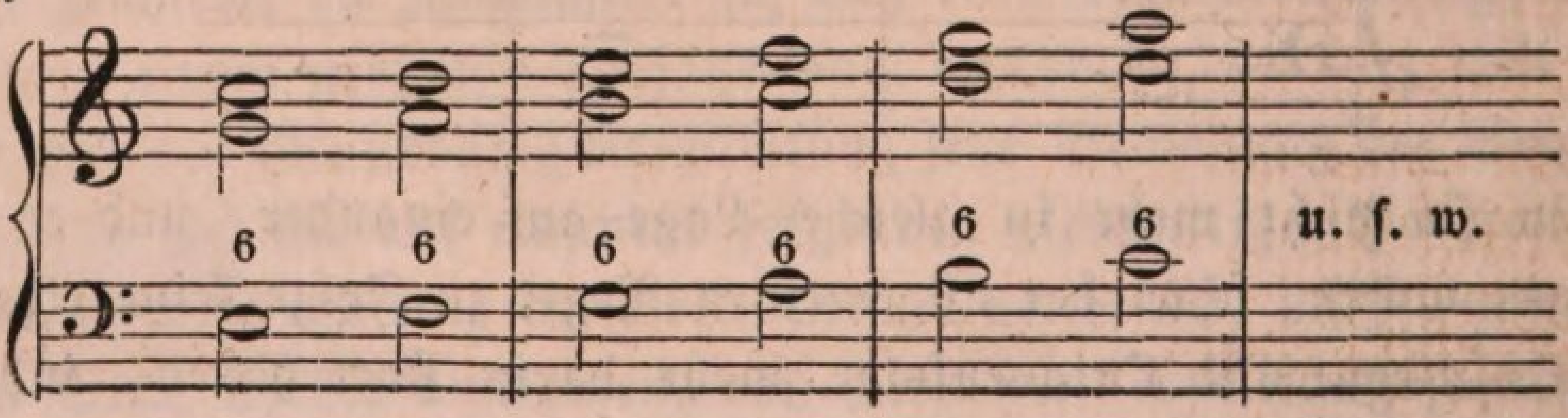
und als deren Grundbaß wollten wir, um auch einen modificirten Baß darunter anzuwenden und ſo ohne allen und jeden Modulationsaccord die Harmonie in der Grundtonart des ganzen Satzes fortzuführen, ebenfalls jene Leiter —


u. ſ. w.

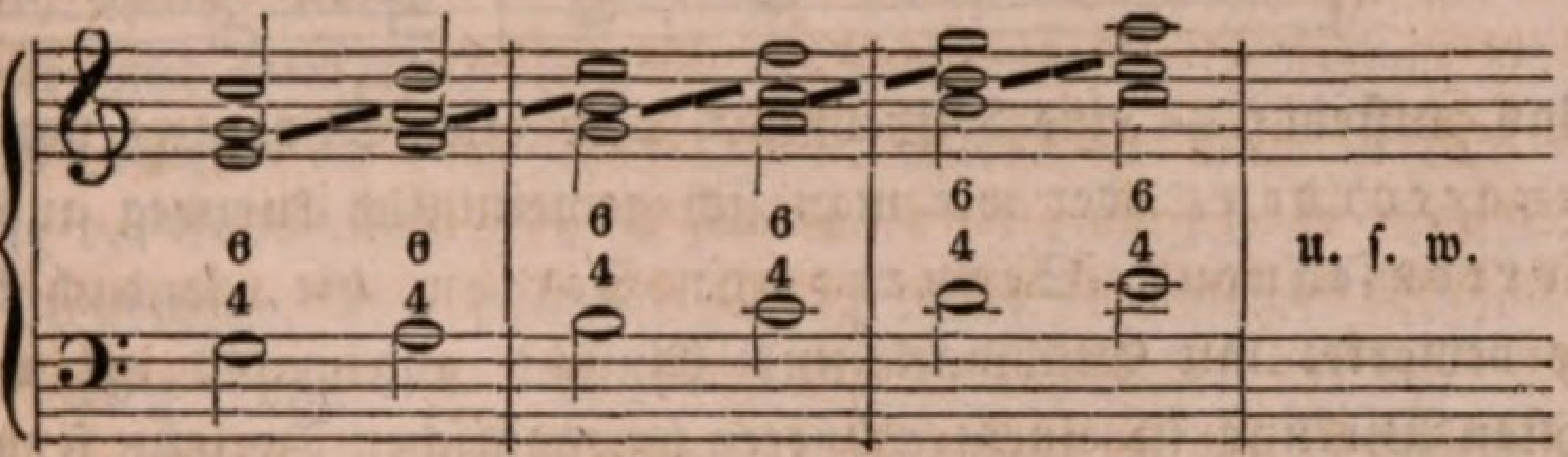
beibehalten, oder müßten ſolches aus dieſen oder jenen Gründen thun, wodurch dann unvermeidlich folgende Reihe von Dreiklängen entſtände:



wie vermeiden wir *alsdann* die offenbar darin obwaltenden falſchen Quinten- und Octavenfolgen? — Sie wiſſen im Augenblicke keine Antwort auf dieſe Frage? — nun ſo will ich dieſelbe hiemit ſelbſt geben: dadurch, daß wir *ſämmtliche Dreiklänge umkehren* und zu *Sextenaccorden werden laſſen*, alſo folgendermaßen die Harmonie ordnen:



Nun ſind gar und ganz keine Quinten und Octaven mehr in dem Satze, und es können alſo auch keine falſchen mehr darin vorkommen. Aber warum wenden wir gerade die erſte Umkehrung der Dreiklänge zu ſolchem Zwecke an, und nicht etwa auch die zweite? — Der Grund hievon muß Ihnen auf den erſten Blick klar werden. Kommt nämlich durch dieſe zweite Umkehrung der Dreiklänge auch die Quinte wohl aus der Harmonie weg und in den Baß, ſo bleibt nach den bekannten Regeln der Umkehrung doch eine Octave in jener zurück, und wir mögen weiter mit dem Accorde vornehmen, welche Operation wir wollen, ſo iſt eine fehlerhafte Octavenfolge doch kaum vermeidlich. Ein einziges Beiſpiel thut das deutlich genug dar:



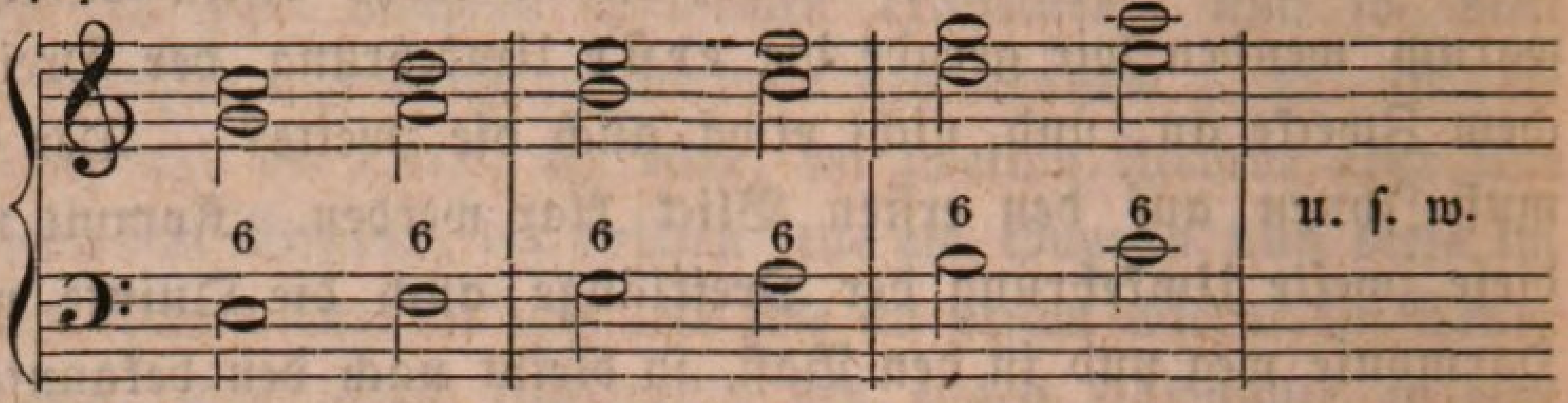
Die Striche zwiſchen den Noten zeigen auf das Beſtimmteſte, wie die Octav in dem Accorde jedesmal eben ſowohl eine Stufe ſteigt als der Baß ſelbſt, und darin liegt ja eben das Falſche dieſer Art der Stimmenfortſchreitung. Faſſen Sie dieſen Umſtand wohl ins Auge: ich werde nachher Urſache haben, darauf wieder zurückzukommen. Für jetzt bleiben wir alſo bei der Regel ſtehen:

> bei ſtufenweiſem Auf- oder Abſchreiten des Grundbaſſes vornehmlich entſteht faſt allemal eine falſche Quinten- und Octavenfolge in der Harmonie; kommt nun bei Anwendung eines modificirten Baſſes, der bekanntlich keine Modulation zuläßt, in der Harmoniſirung einer Melodie eine ſolche Art der Fortſchreitung des Grundbaſſes zum Vorſchein, ſo vermeiden wir die alsdann in den Dreiklängen darüber entſtehende falſche Quinten- und Octavenfolge, da oder wenn keine Septimen in den Accorden vorhanden ſind, einmal zwar auch durch diejenige Anordnung der Lage der Accorde, daß die Stimmen ſich gewiſſermaßen kreuzen, wie man in der techniſchen Kunſtſprache zu ſagen pflegt, am ſicherſten jedoch aber und vornehmlich durch Umkehrung der Dreiklänge in Sextenaccorde.

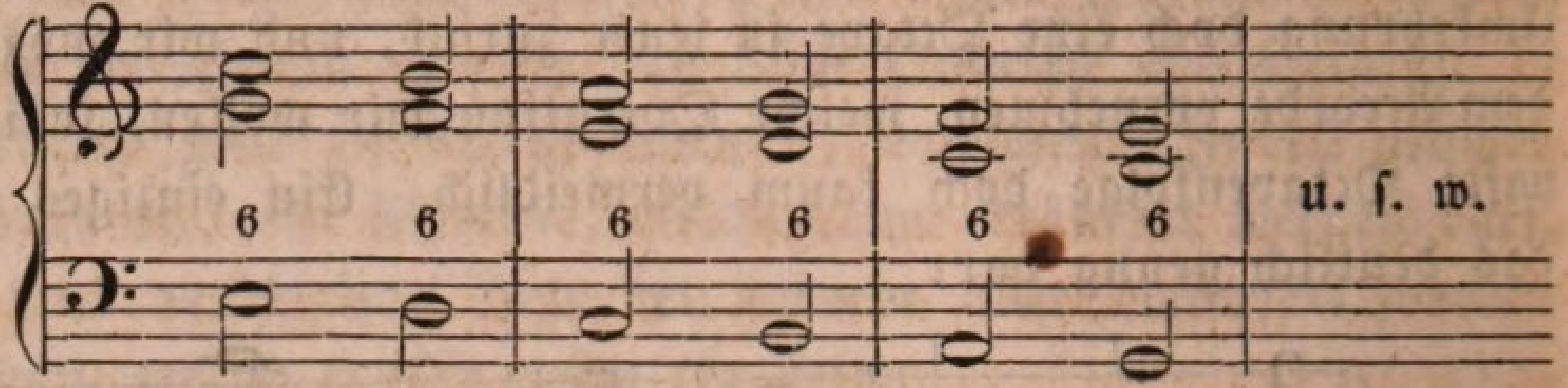
Nun aber, meine Herren! — ſehen Sie den auf dieſe Weiſe ſich bildenden Satz noch einmal genau an: ich will denſelben zu dem Behufe

noch einmal und zwar ſowohl in aufſteigender als abſteigender Folge des Baſſes herſetzen —

aufſteigend:



abſteigend:



Was entſteht? — eine Reihenfolge, alſo eine Sequenz von lauter Sextenaccorden, oder wie man ſich gemeiniglich kurzweg ausdrückt: eine Sextenſequenz, Sequenz von Sexten, die, ſogleich hier im Voraus bemerkt, mit Geſchmack und Einſicht angewandt oft von der herrlichſten Wirkung in einem größeren harmoniſchen Tonſatze ſeyn kann. So ſetzen Sie jener erſten Regel ſofort eine zweite hinzu, mit der wir gewiſſermaßen auch die geſammte Lehre von der Sequenz in der Muſik in einen Hauptſatz zuſammenfaſſen:

jede gleichmäßige Fortſchreitung des Grundbaſſes, in irgend welchen Intervallen auch, hat, wenn keine Modulation dadurch bewirkt wird, was bei Anwendung eines modificirten Baſſes niemals geſchieht, auch in der darüber ſtatt habenden Harmonie eine Sequenz im ſtrengſten muſikaliſchen Sinne zur Folge;

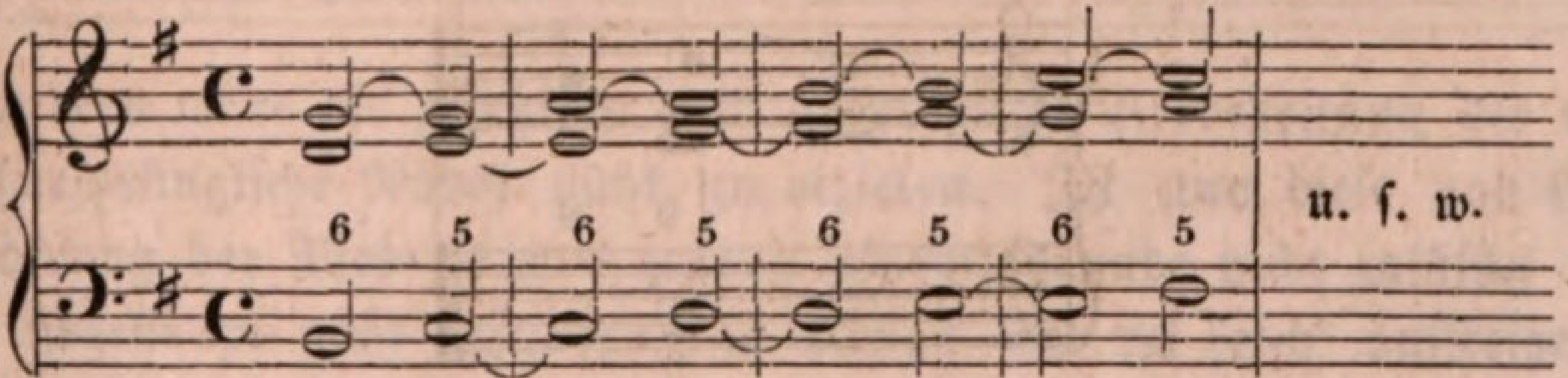
doch ſind alle auf ſolche Weiſe entſtehenden Arten von Sequenzen zunächſt nur Dreiklangsſequenzen, und nur zwei Intervalle giebt es, in denen gleichmäßig fortſchreitend der Grundbaß auch noch Sequenzen von anderen Accorden zu bewirken im Stande iſt, nämlich die ſteigende Quarte oder umgekehrt fallende Quinte, und die ſteigende oder fallende Secunde;

ſteigt nämlich der Grundbaß fortwährend in Quarten oder fällt er umgekehrt mehreremale in Quinten, ohne Veranlaſſung zu irgend einer Modulation zu geben, ſo können wir jedem der über dem Baſſe ſtatthabenden Accorde auch eine Septime zufügen, und es entſtehen, da dieſe Septimen ſowohl als der Grundbaß und alle übrigen Töne der Harmonie nur aus der Leiter der Grundtonart des ganzen Satzes gewählt ſind, Sequenzen von Septimen;

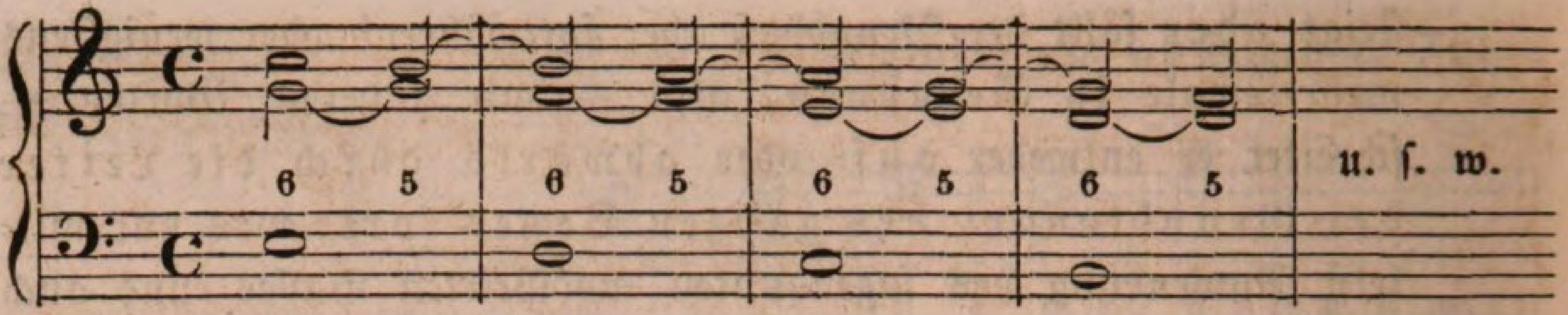
ſteigt oder fällt der Grundbaß aber fortwährend oder wenigſtens mehreremale in Secunden, alſo — mit anderen Worten — ſchreitet er entweder auf- oder abwärts durch die Leiter der Grundtonart des ganzen Satzes fort, was nur mittelſt Anwendung des ſogenannten modificirten Baſſes und auch aus dem Grunde ſchon ohne alle Modulation geſchehen kann, ſo entſtehen, weil die in dem Falle zwiſchen den Dreiklängen ſtatthabenden falſchen Quinten- und Octavenfolgen nur durch die erſte Umkehrung derſelben ſicher vermieden werden können, Sextenſequenzen oder Sequenzen von Sexten.

Das, meine Herren! in gedrängter Ueberſicht, aber dennoch in ziemlich klarer und deutlicher Faſſung noch einmal die geſammte Lehre von den Sequenzen in der Muſik, und gehen wir nun, da wir die Betrachtung der Seqnenzen von Septimen insbeſondere in voriger Lection bereits beendigten, und nachdem wir in dem Bisherigen heute auch die Entſtehung (und das Weſentlichſte wenigſtens) der Sextenſequenzen kennen gelernt haben, zur ſpecielleren Anſchauung dieſer über.

Ich ſagte vorhin ſchon, daß eine ſolche Sequenz von Sextenaccorden, mit Einſicht und Geſchmack angewendet, oft von der ſchönſten Wirkung in der Harmonienfolge eines größeren Satzes ſeyn könne, und in der That iſt dies der Fall, beſonders wenn die Sequenz mit wirklichen Dreiklängen wieder untermiſcht wird, ſo daß die Sexte allemal auch erſt noch zu einer Quinte wird, ohne den Baß in ſeiner Fortſchreitung dadurch eigentlich zu ſtören, was man in der Bezifferung durch 6 5 bezeichnet, als:

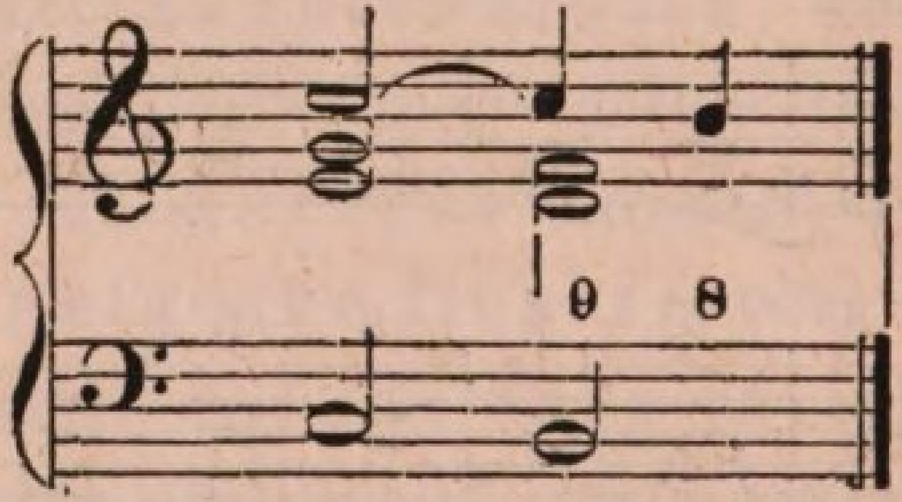


Sie ſehen, der Baß ſchreitet noch eben ſo als vorhin ſtufenweiſe aufwärts fort, aber er erſcheint bei jedem Accorde auch gewiſſermaßen ſchon vorausgenommen, um die Sexte vorher noch einmal zur Quinte werden zu laſſen. Beim Abwärtsfortſchreiten des Baſſes würde dies allemal nur durch eine Vorausnahme der folgenden Sexte geſchehen können, als:

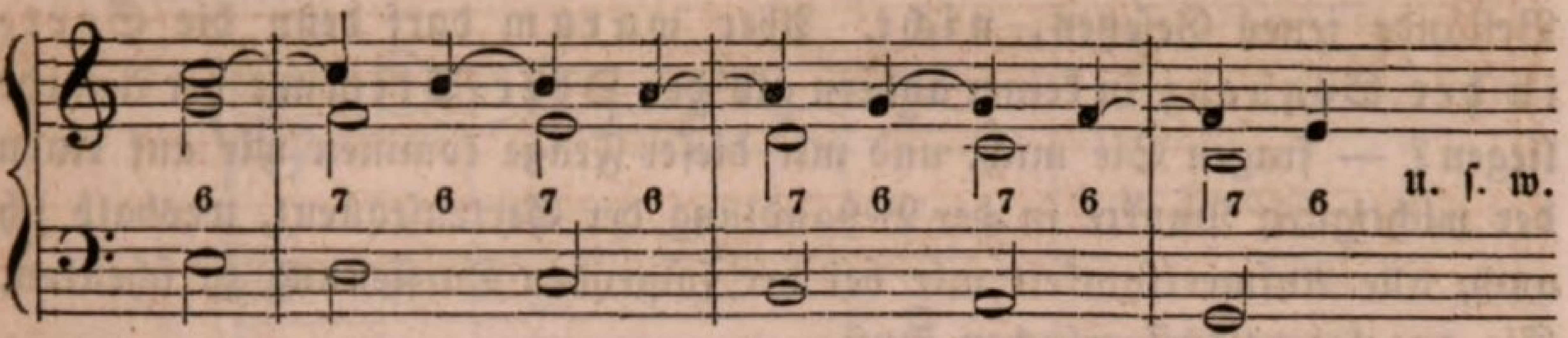


Hier tritt das Ungeſtörte der Sequenz ungeachtet ſolcher Miſchung mit Dreiklängen bei den Noten des Baſſes noch überzeugender in die Augen, und die Bogen zwiſchen den Noten des Soprans u. ſ. w. machen klar, was ich unter jenem Ausdrucke „Vorausnahme“ der Sexte verſtand: man läßt bei ſolcher Miſchung von Sextenſequenzen mit Dreiklängen die Sexte des folgenden Baſſes auch ſchon über dem gegenwärtigen ſtatt der vorhandenen Sexte erſcheinen, wo ſie dann allemal zur Quinte wird und mit der vorhandenen Terz natürlich ſtets einen Dreiklang ausmacht. Eine Modulation, welche den hier geltenden ſtrengen Begriff von Sequenz aufheben würde, kann dadurch begreiflicher Weiſe nie veranlaßt werden, da auch die Töne dieſes Dreiklangs, als in dem Satze überhaupt ſchon vorhanden, aus keiner anderen als der Leiter der Grundtonart des ganzen Satzes genommen ſind. Eben ſo wenig iſt bei ſolcher Miſchung das Entſtehen einer falſchen Quintenfolge zu fürchten, weil ſtets Quinte auf Sexte und Sexte auf Quinte folgt.

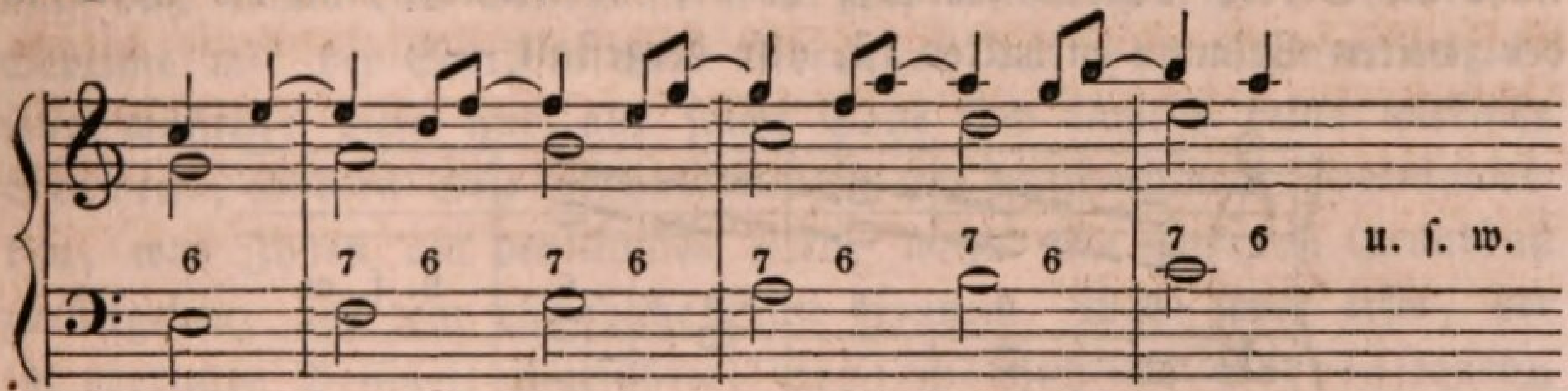
Ein zweites Mittel, der Sextenſequenz noch einen beſonderen Reiz zu verleihen, iſt, wenn wir die Sexte darin jedesmal durch die diſſonirende Septime, die ſich dann auch in der Sexte wieder vorbereitet, aufhalten. Wir haben nämlich gelernt, daß, wenn der Grundbaß eine Stufe abſteigt, die None als diſſonirender Vorhalt von der Octave eingeführt werden kann:



kehren wir nun die Accorde dergeſtalt um, daß die Terz aus der Harmonie in den Baß zu liegen kommt, ſo wird, wie die Octave zur Sexte, jene None natürlich zur Septime, und bei der Folge von mehreren ſolchen Sextenaccorden muß alſo auch jedesmal die Septime als diſſonirender Vorhalt angewendet werden können:



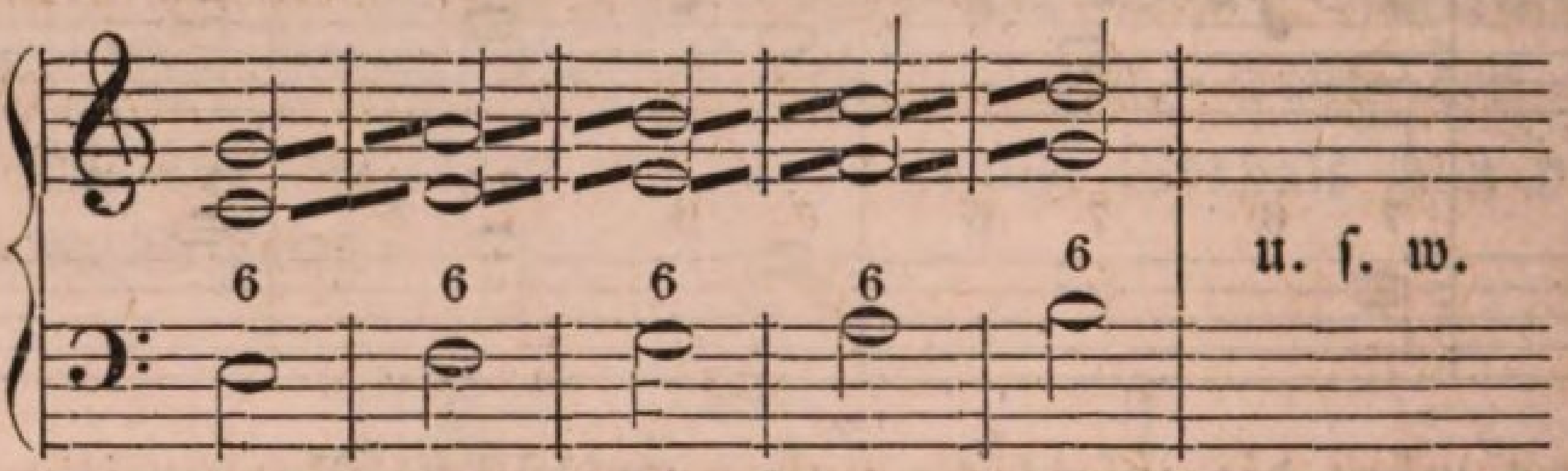
Die Urſache davon, warum dieſer Vorhalt ſolchen Sextenfolgen ein ganz eigenthümliches Intereſſe verleiht, liegt einfach darin, weil eine ſolche Reihenfolge von Accorden gewiſſermaßen einem faſt unzertrennlichen Gemiſch von Septimen- und Sexten-Sequenzen ähnlich ſieht, das einen außerordentlich erhebenden und friſch belebenden Eindruck auf unſer Gefühl, ohne die Farbe dieſes, da die Tonart dieſelbe bleibt, auch nur im mindeſten zu ſtören oder zu verwiſchen, hervorzubringen im Stande iſt, und der ganzen Harmonienfolge für ſich gleichſam das Gepräge einer innerlichen Nothwendigkeit und vorzüglichen Innigkeit aufdrückt. Daß bei *aufſteigender* Folge der Sequenz jener Vorhalt nicht ohne merkliche Veränderung der Melodie eingeführt werden kann, leuchtet Ihnen ein, wenn Sie mit dem Umſtande, daß die Auflöſung dieſer Septime allemal abwärts geſchieht, die Regeln und mancherlei Geſetze über die Einführung von Diſſonanzen überhaupt in der Harmonie ſich ins Gedächtniß zurückrufen. Nur auf folgende Weiſe könnte der Vorhalt bei ſolcher Folge der Accorde ſtatt haben:



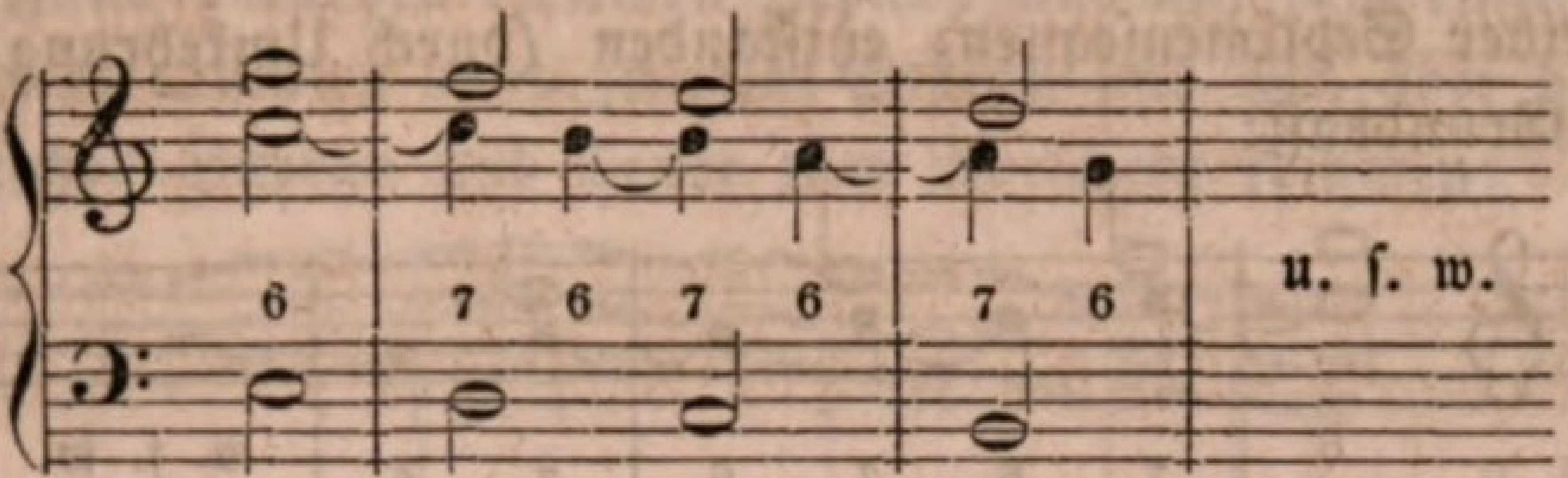
denn anders wäre die geſetzliche und unerläßliche Vorbereitung der Septime (urſprüngliche None) nicht zu erzielen. Iſt nun dieſe und ſolche Veränderung der Melodie aus irgend einem Grunde nicht zuläſſig oder ſoll ſie überhaupt nicht geſchehen, ſo müſſen wir bei ſolch' aufſteigender Folge der Sexten auch durchaus die vorhaltende Septime weglaſſen, denn — meine Herren! — *in eine andere Stimme als die Oberſtimme darf die Sexte in der Sequenz niemals zu liegen kommen.* Dürfte dies ſeyn, dürfte die Sexte in der zweiten Stimme vielleicht enthalten ſeyn, alsdann könnten wir leicht und bequem auch bei aufſteigender Folge der Accorde jene Vorbereitung der vorhaltenden Septime ohne Aenderung der Melodie vornehmen und veranſtalten; aber ſo, bei dem

Beſtande jenes Geſetzes, nicht. Aber warum darf denn die Sexte in der Sequenz in keiner andern als der Ober-Stimme der Accorde liegen? — fragen Sie mich, und mit dieſer Frage kommen wir auf einen der wichtigſten Punkte in der Behandlung der Sextenſequenz, weshalb ich auch, alle Aufmerkſamkeit mir bei der folgenden Darſtellung zu ſchenken, Sie angelegentlichſt erſuchen muß.

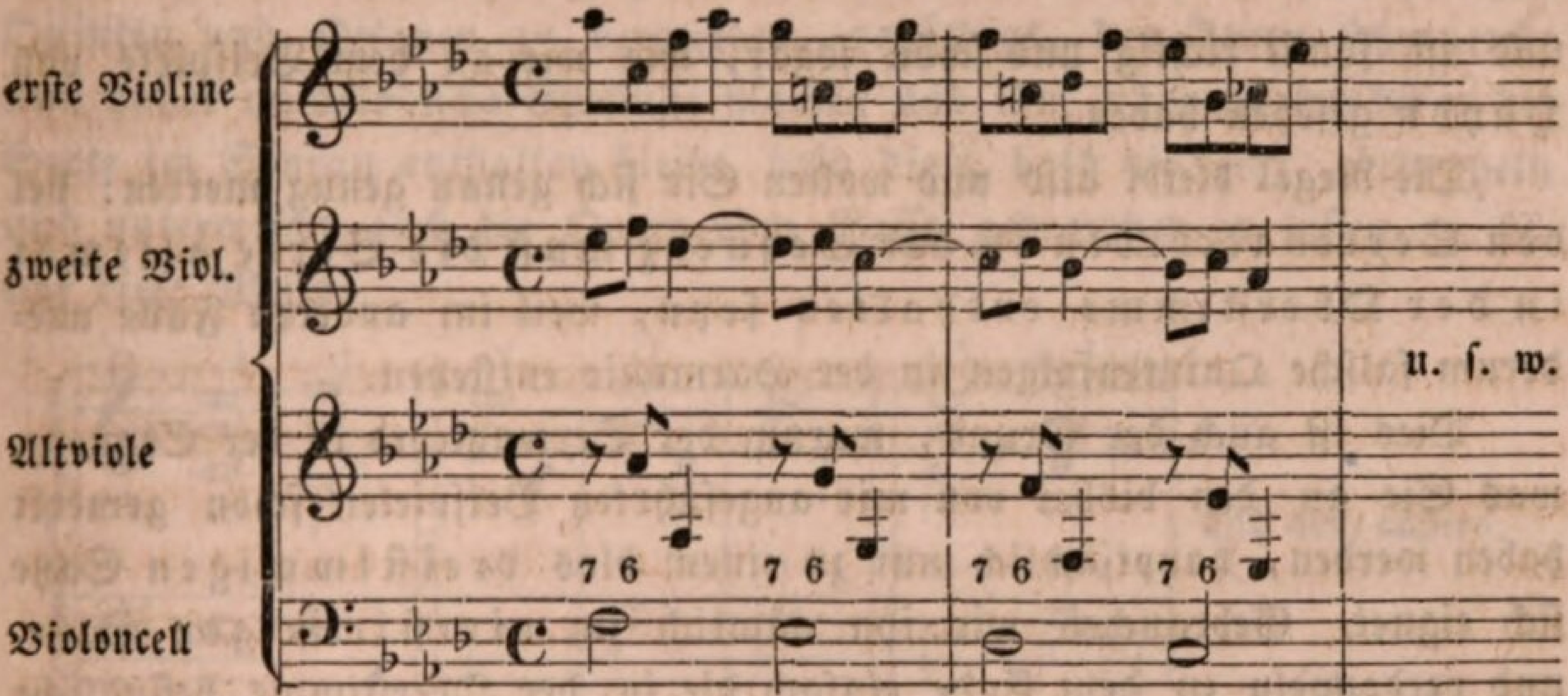
Ich ſage, die Sexte darf in den Accorden einer Sextenſequenz niemals in einer zweiten oder dritten, ſondern muß allemal in der Oberſtimme erſcheinen! — Warum? — Hier iſt auch die Stelle, wo ich, wie ich vorhin verſprach, wieder auf das zurückkomme, was ich bei jener Gelegenheit ſchon einmal kurz berührte. Sie wiſſen, woher die Sequenz von Sextenaccorden überhaupt entſtand: durch Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge, welche bei ſtufenweiſer Fortſchreitung des Grundbaſſes nothwendig in der Reihenfolge von Dreiklängen zum Vorſchein kommen mußte, mittelſt der erſten Umkehrung dieſer. Wir bilden alſo überhaupt eine Sextenſequenz vornehmlich deshalb, um eine falſche Quinten- und Octavenfolge zu vermeiden, und konnten keine andere Umkehrung der Dreiklänge als dieſe erſte dazu gebrauchen, weil — wie wir geſehen haben — durch die zweite der Zweck durchaus nicht vollkommen zu erreichen geweſen wäre und überhaupt nicht zu erreichen iſt: wie nun aber, wenn wir die Sextenaccorde ſo ſchreiben oder ſpielen, in der Lage, daß nicht die Sexte, ſondern die Terz in der Oberſtimme und die Sexte in der zweiten Stimme enthalten iſt, alſo dergeſtalt —



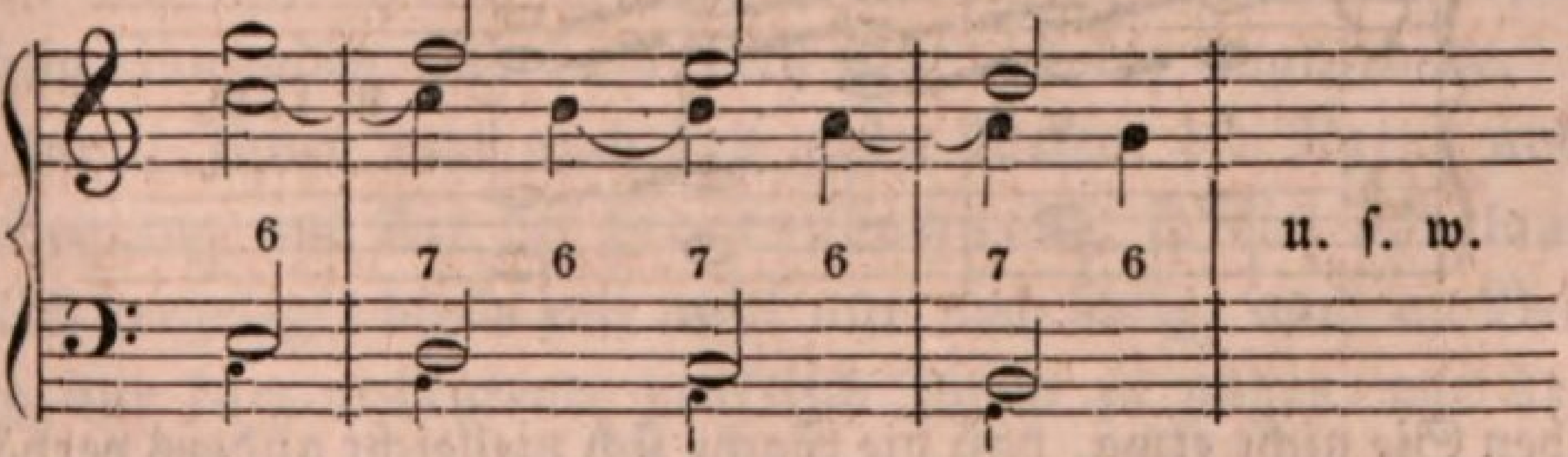
ſo ſteht ja dieſe untere Sexte zu der oberen Terz wieder in dem Verhältniſſe einer Quinte, und es entſteht von Neuem, was wir ſo ſorgſam vermeiden wollten, wie Ihnen das Beiſpiel augenſcheinlich zeigt, — eine falſche Quintenfolge. Das iſt alſo der Grund, warum die Sexte bei einer Sextenſequenz allemal in der Oberſtimme liegen muß, weil ſonſt wieder falſche Quintenfolgen entſtehen. Wenden Sie mir hier nicht ein, daß Sätze, wie z. B. dieſer:



genugſam vorkommen und von unſern beſten und größten, gewiſſenhafteſten Meiſtern effectuirt werden, ſo daß ſelbſt Haydn in einem ſeiner ſchönſten Quartette einmal ſchreibt:

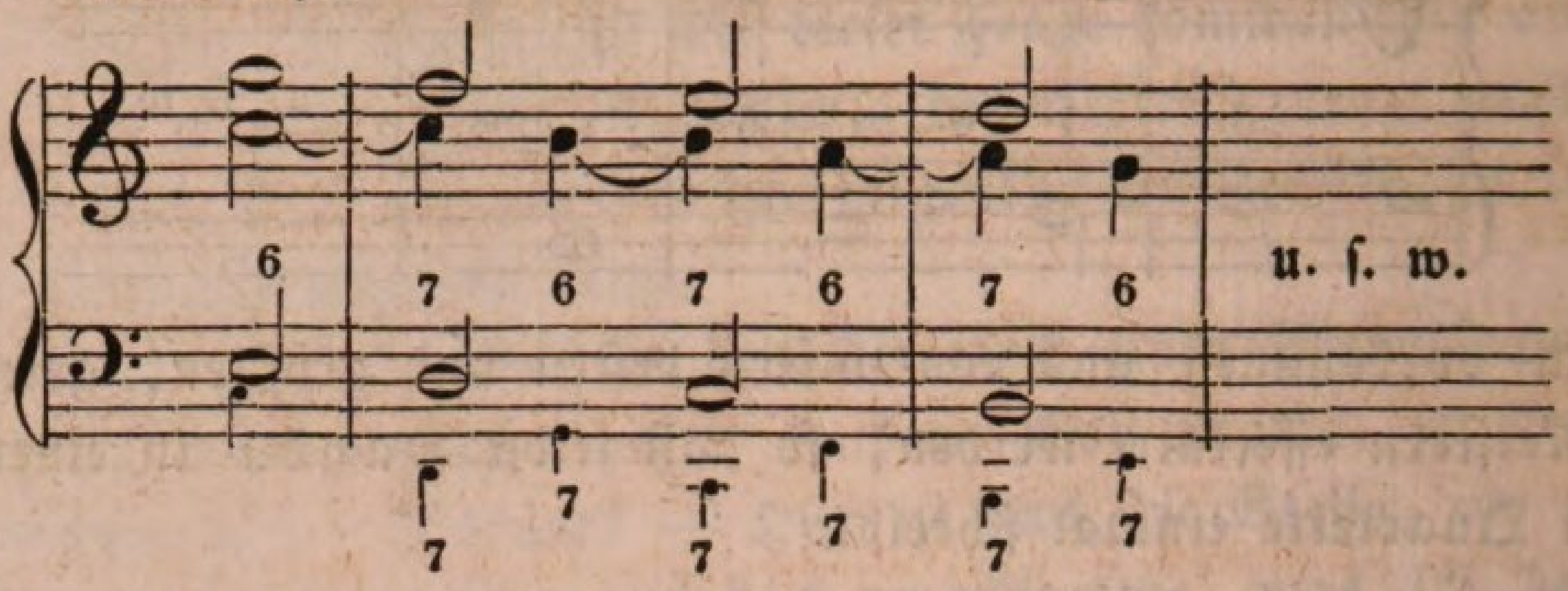


und daß ſomit doch wenigſtens wohl Sextenſequenzen mit vorhaltender Septime mit der Sexte in einer andern als der obern Stimme erlaubt ſeyn müßten: dieſe und alle ſolche Sätze ſind nämlich keine wirkliche Sexten-, ſondern Septimenſequenzen mit untermiſchten Sextenaccorden, was Ihnen am deutlichſten wird, wenn Sie auf den Grundbaß zurückgehen, auf dem alle ſolche Sätze beruhen. Wäre jener erſte, der im vorletzten Beiſpiele angeführte, Satz eine wirkliche Sextenſequenz, alſo durch die erſte Umkehrung von lauter Dreiklängen mit anhaltender None vor der Octav entſtanden, ſo müßte er nothwendig folgenden Grundbaß haben:



und dann wäre er unläugbar wegen des Quintenverhältniſſes zwiſchen erſter und zweiter Stimme falſch; aber er hat auch nicht dieſen, ſondern

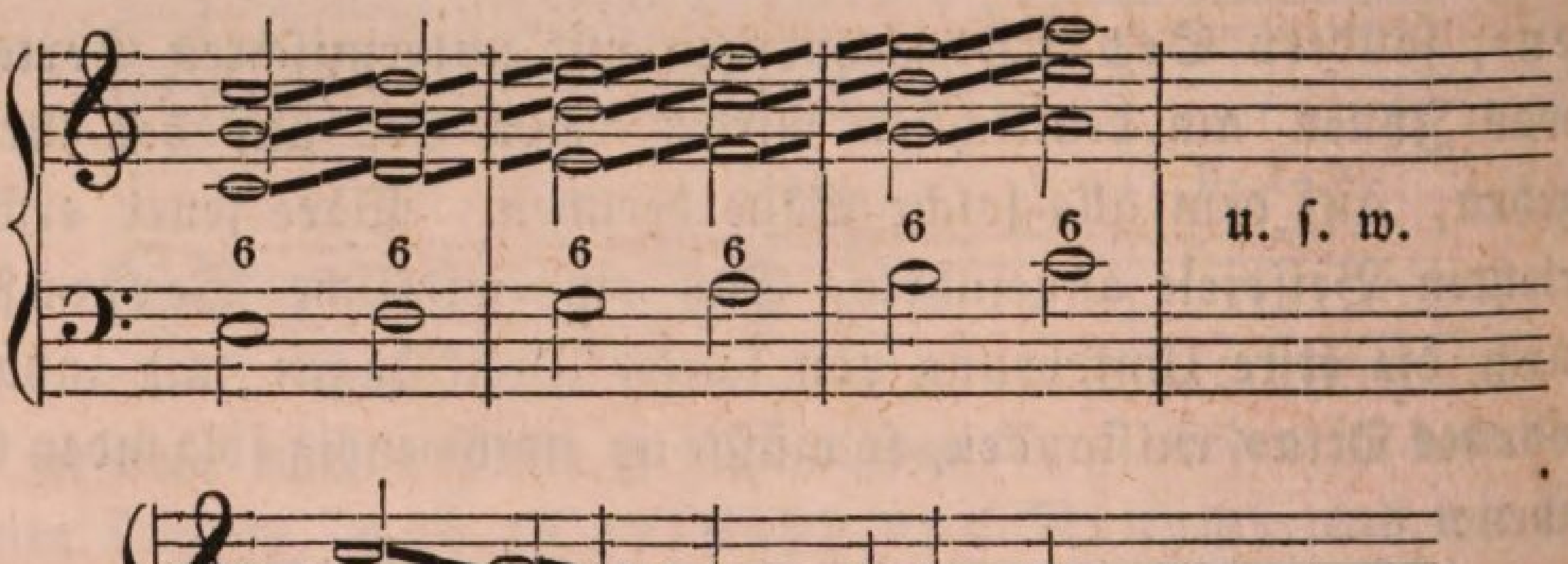
als aus einer Septimenſequenz entſtanden (durch Umkehrung nämlich), folgenden Grundbaß:

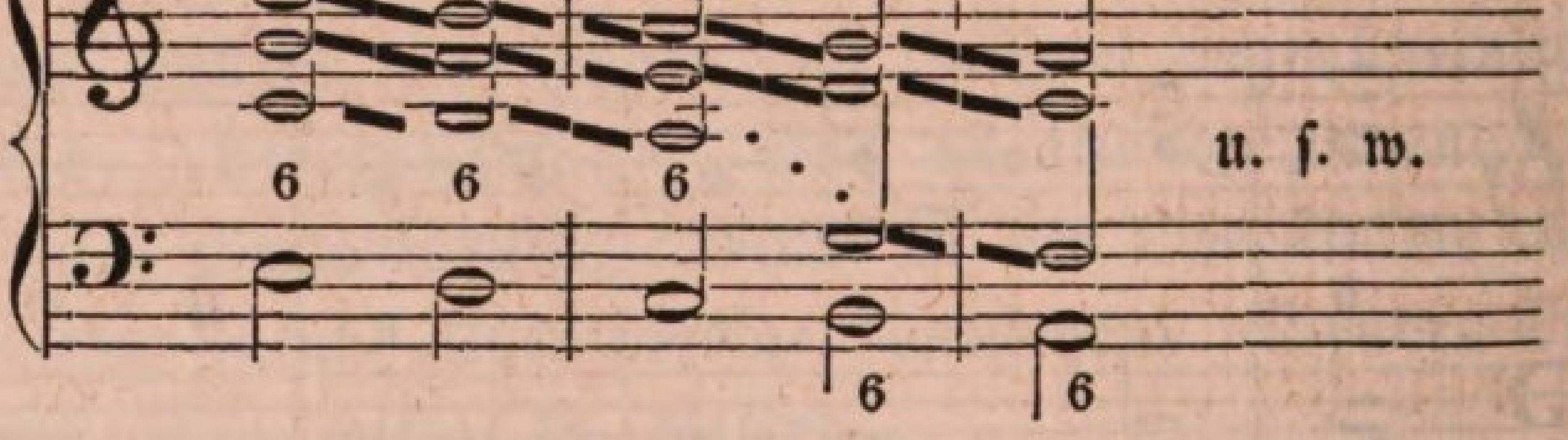


und iſt ſomit richtig und ſchön ſogar, wie wir an dem Beiſpiele von Haydn geſehen haben.

Die Regel bleibt alſo und wollen Sie ſich genau genug merken: bei den Sextenaccorden in der Sequenz muß die Sexte allemal in der Oberſtimme enthalten ſeyn, weil im anderen Falle wiederum falſche Quintenfolgen in der Harmonie entſtehen.

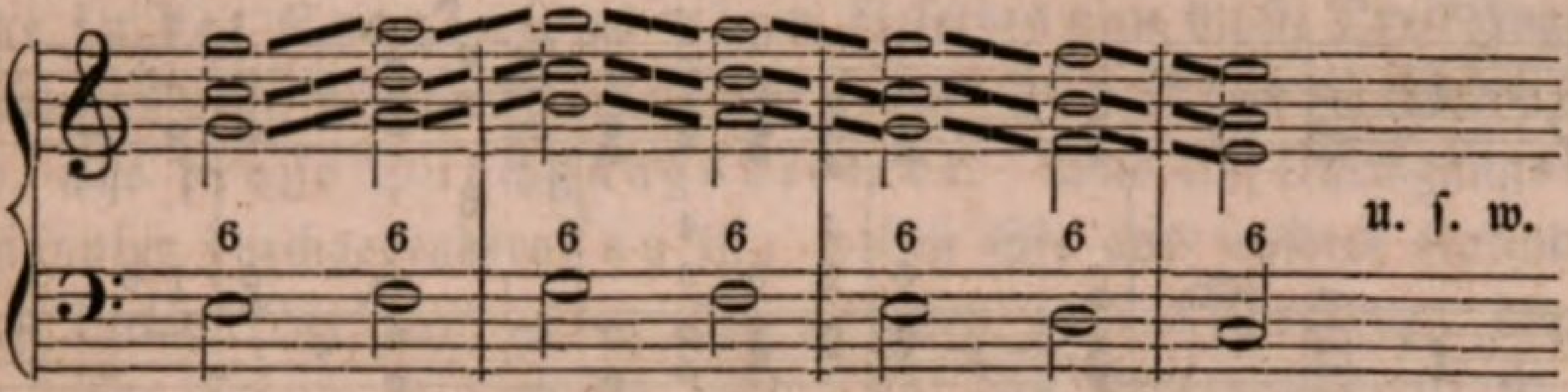
Dies iſt auch der Grund, warum der Sextenaccord in der Sequenz, was Sie an den bisher von mir angeführten Beiſpielen ſchon gemerkt haben werden, hauptſächlich nur zu einem blos dreiſtimmigen Satze ſich eignet. Gebrauchen wir ihn nämlich im vierſtimmigen Satze, und verdoppeln zu dem Ende einfach die in der Oberſtimme befindliche Sexte, ſo entſtehen, die Fortſchreitung mag auf= oder abwärts geſchehen, nicht allein zwiſchen Alt und Tenor falſche Quinten, ſondern zwiſchen Sopran und Tenor auch falſche Octaven:



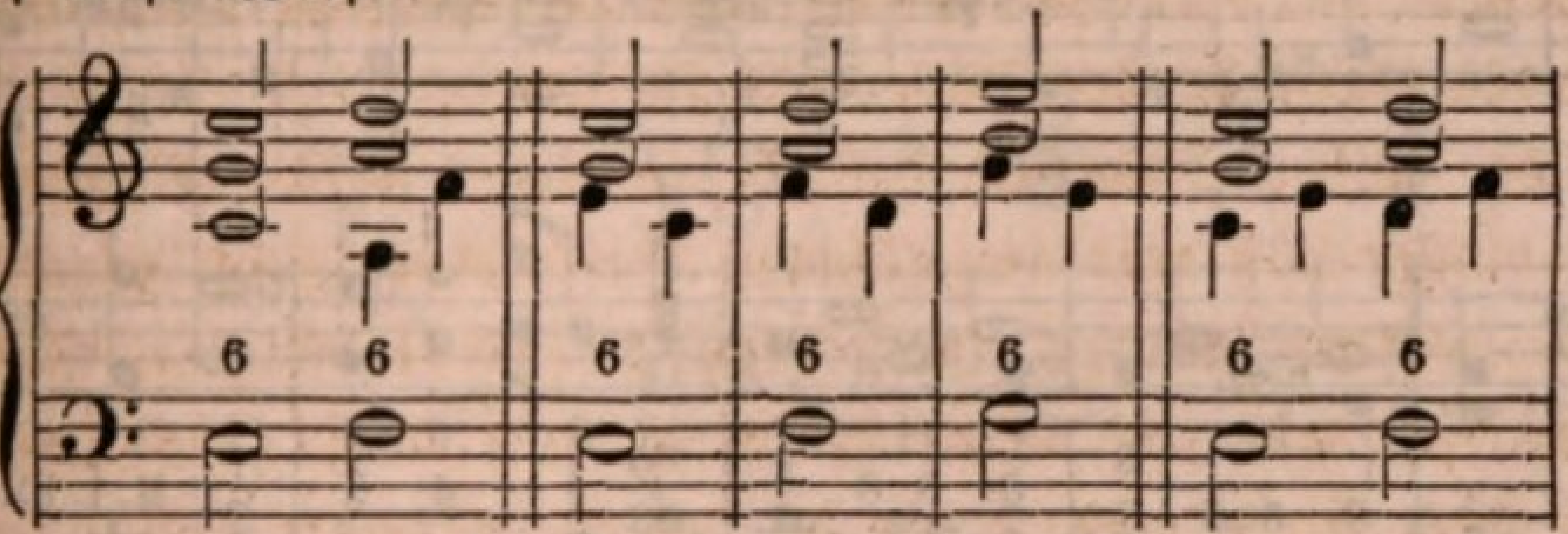


und glauben Sie nicht etwa, daß die Sache ſich vielleicht anders verhält, wenn wir im vierſtimmigen Satze die Sexte aus der Oberſtimme entfernen und die Terz dafür in dieſelbe nehmen und dann ſtatt jener verdoppeln. Auch

in dieſem Falle entſtehen dieſelben Fehler, nur mit dem einzigen Unterſchiede, daß die Quinten dann zwiſchen Sopran und Alt, aber die Octaven wieder zwiſchen Sopran und Tenor zum Vorſchein kommen:

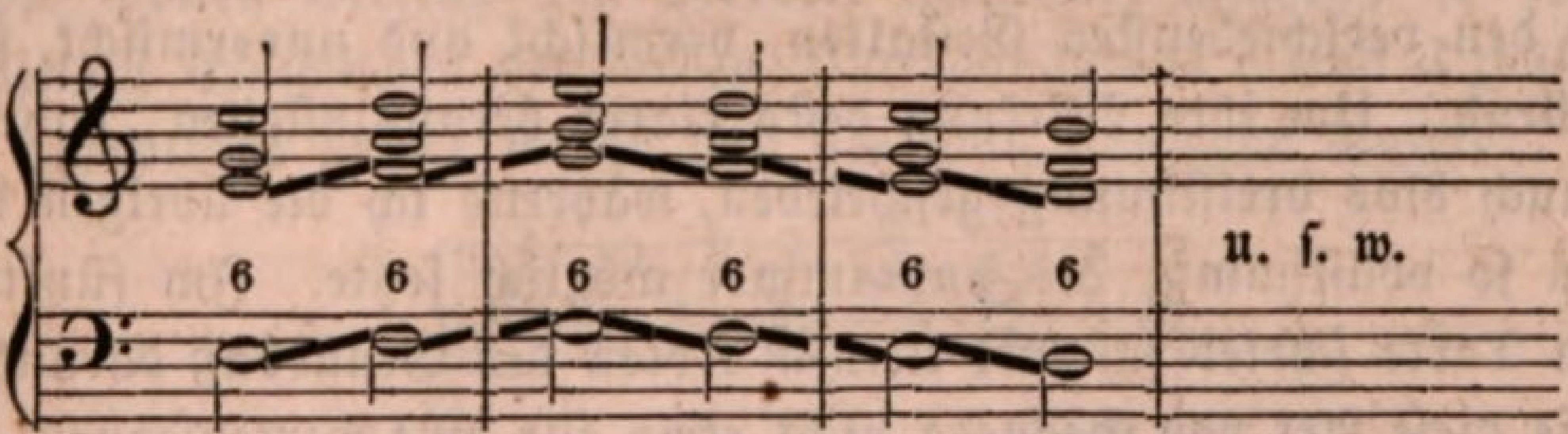


Soll der Satz durchaus vierſtimmig ſeyn, ſo ſind wir, um jene falſchen Quinten und Octaven zu vermeiden, genöthigt, den Tenor ſehr große und daher unmelodiſche Sprünge machen und ihn, während durchweg die Sexte im Sopran enthalten bleibt, bald dieſe, bald die Terz, verdoppeln und untermiſcht auch die Octav vom Baſſe gebrauchen zu laſſen, z. B. auf dieſe Weiſe:



und noch anders.

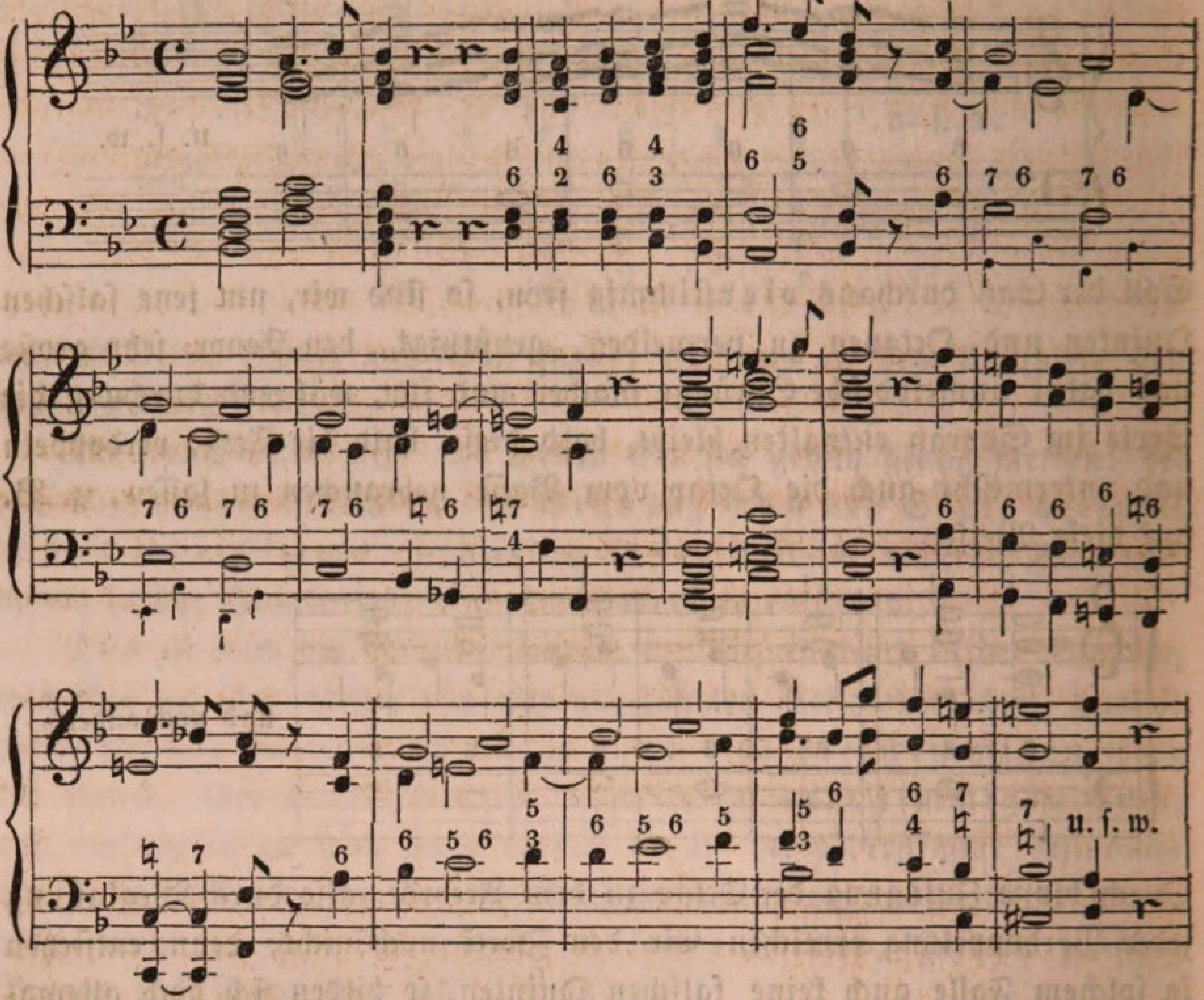
Durch bloße Zufügung der Octav zu dem Accorde, alſo durch Weglaſſung jeder Verdoppelung erreichen wir den Zweck noch nicht, denn entſtehen in ſolchem Falle auch keine falſchen Quinten, ſo bilden ſich doch allemal zwiſchen Tenor und Baß falſche Octaven:



Die einzige Art und Weiſe, wie ſich die Sextenſequenz im vierſtimmigen Satze richtig anwenden und behandeln läßt, iſt die angegebene.

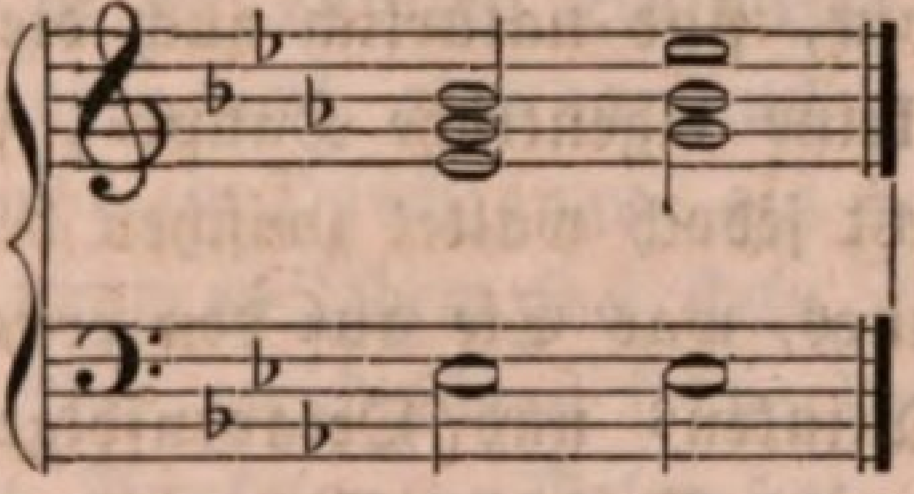
Und damit Ihnen nun auch das ganze Weſen, die Natur und Eigenſchaft, Bedeutung und Art der Sextenſequenz, ſo viel ich glaube, klar und deutlich vorgelegt, bleibt mir wohl nur noch übrig, auch an Beiſpielen, wenn auch nur kurz andeutend, praktiſch Ihnen zu zeigen, wie überhaupt die Sequenzen, Septimen- und Sextenſequenzen, ſich in der Harmoniſirung eines größeren und vollſtändigeren Satzes mit Nutzen und zweckgemäß

anwenden laſſen. Ich will dazu einige Takte wählen, von denen Sie ſich dann denken können, daß dieſelben einem für das Pianoforte beſtimmten größeren Tonſtücke angehörten.

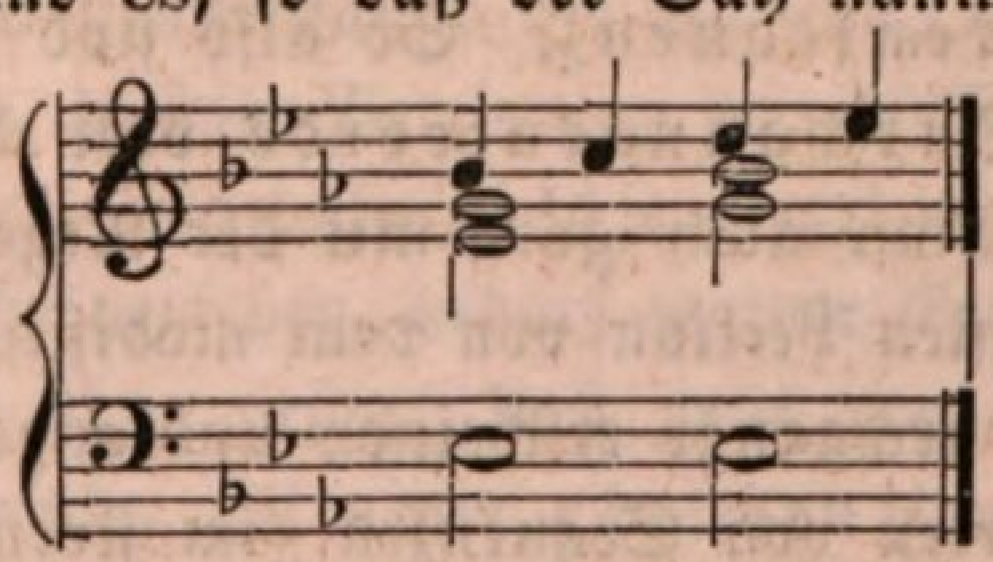


Es kommen in dem Beiſpiele ziemlich alle Arten von Sequenzen vor, und in den verſchiedenſten Geſtalten, vermiſcht und unvermiſcht, ſteigend und fallend. Um ihre Wirkung deſto klarer herauszuſtellen, habe ich ſie meiſt auch blos dreiſtimmig geſchrieben, während ich die übrigen Accorde dagegen ſo vollſtimmig als nur immer möglich ſetzte. Im fünften und ſechsten Takte ſchrieb ich mit kleinen Noten den Grundbaß darunter, damit Sie dieſe Art von Sequenz nicht etwa für eine Sextenſequenz halten, in welchem Falle falſche Quinten darin enthalten wären: es iſt eine Septimenſequenz, bei welcher der zweite Accord jedesmal nur, um den Baß gleichmäßig ſtufenweis fortſchreiten zu laſſen, in ſeiner zweiten Umkehrung erſcheint. Dadurch daß ich im eilften Takte den Baß verdoppelte, iſt der Satz noch nicht eigentlich vierſtimmig geworden, obſchon er das Anſehen eines vierſtimmigen Satzes hat, ſondern jene Verdoppelung iſt auf dem Claviere blos eine Verſtärkung der Baßſtimme. Im dreizehnten und vierzehnten Takte iſt die Sextenſequenz mit Dreiklängen untermiſcht.

Was Ihnen aber endlich auch noch aus dem Beiſpiele klar werden muß und zur vollſtändigen Betrachtung der Sequenzen hier zum Schluß noch hervorgehoben zu werden verdient, iſt der Umſtand, daß die Accorde in der Sequenz, es mögen dieſelben nun bloße Dreiklänge oder Septimen= oder Sextenaccorde ſeyn, im Grunde nichts Anderes ſind, als bloße Durchgangsaccorde. Was ein Durchgangs= oder ſogenannter durchgehender Ton iſt, wiſſen Sie aus unſerer einundzwanzigſten Lection her: ein Ton, der zwiſchen zwei Haupttönen der Melodie einer Stimme eingeführt wird, um das Intervall derſelben näher an einander zu rücken und ſo ſie ſelbſt gleichſam näher mit einander zu verbinden, der deshalb aber auch nur aus der Leiter derjenigen Tonart genommen ſeyn muß, in welcher ſich eben die Harmonie überhaupt befindet. Kommen z. B. in einem Tonſtücke aus Es-Dur in der Hauptmelodie die beiden Töne b—es in ihrer Folge auf einander vor, ſo iſt die urſprüngliche Harmonie derſelben auch:

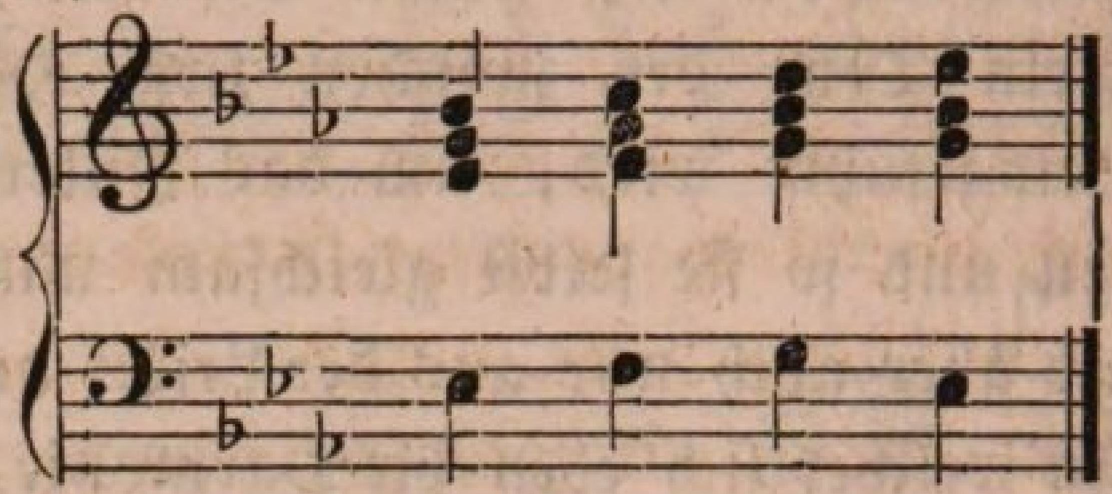


Wie gering das melodiſche Element iſt, das in einer ſolchen ſpringenden Fortſchreitung herrſcht, fühlen Sie ſelbſt: nur eine beſondere Accentuation des es könnte den Mangel fließenderer Melodie entſchuldigen. Iſt zu dieſer hervortretenderen Accentuation nun kein Grund vorhanden, und wir wollen wirklich die Melodie fließender machen, ſo thun wir dies mittelſt Einſchieben der beiden Durchgangstöne c und d zwiſchen die beiden Haupttöne b und es, ſo daß der Satz nunmehr lautete:

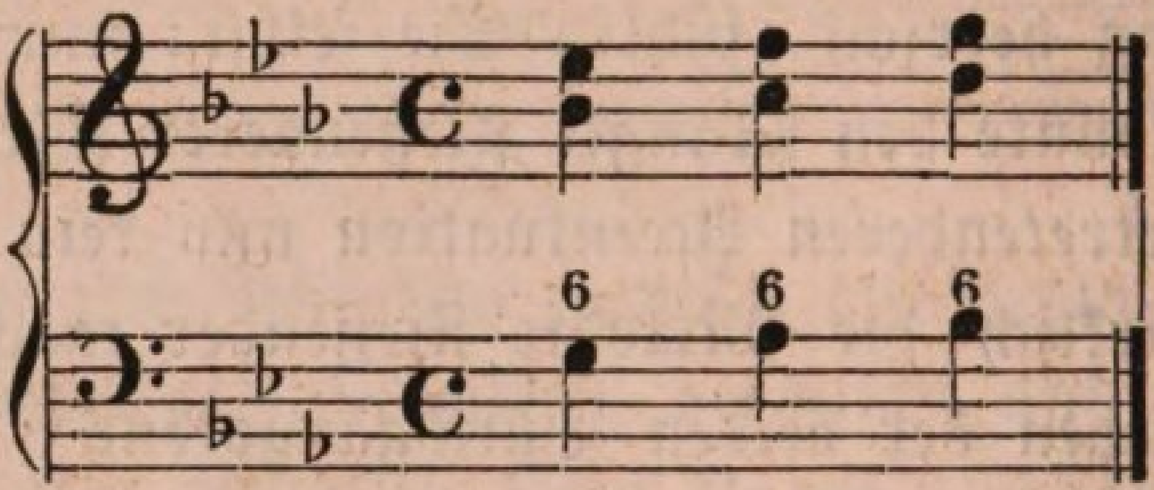


Dadurch hat aber nur die Hauptmelodie, der Sopran oder die Oberſtimme, mehr Fluß und Biegſamkeit erhalten: Alt und Tenor machen noch immer den Sprung einer Terz. Soll dann auch dieſer gemildert und die Fortſchreitung der beiden Mittelſtimmen ſomit melodiſcher, fließender gemacht werden, ſo kann das ebenfalls nur geſchehen durch Einſchieben eines durchgehenden Tones, den wir aber nur zu erlangen wiſſen,

indem wir auch die im Sopran bereits enthaltenen Durchgangstöne c und d in Harmonie bringen. Und was iſt dazu vor allen Dingen nöthig? — daß wir ihnen einen Baß geben. Dieſer Baß darf übrigens nicht etwa ein urſprünglicher Grundbaß ſeyn, weil wir ſonſt kaum eine Modulation zu vermeiden im Stande wären, ſondern muß ein modificirter Baß, und, um den Zweck der melodiſcheren Fortſchreitung der einzelnen Stimmen zu erreichen, zwar dieſer:



Dadurch ſind wir in der Tonart Es-Dur geblieben und alle vier Stimmen ſchreiten in nur immer möglichſter melodiſcher Weiſe fort; weil die Melodientöne c—d in der Oberſtimme aber nicht Haupt-, ſondern durchgehende Töne waren, ſind natürlich auch die unter ihnen nunmehr ſtatthabenden Accorde keine eigentliche Haupt-, ſondern blos durchgehende Accorde. Jetzt jedoch waltet zwiſchen dem erſten, zweiten und dritten Accorde des Satzes, was Sie auf den erſten Blick geſehen haben werden, eine falſche Quinten- und Octavenfolge ob, und indem wir dieſelbe nach angegebenen Verhältniſſen und aus bekannten Gründen vermeiden —



entſteht — eine Sextenſequenz. So alſo ſind die Sequenzenaccorde nichts Anderes als Durchgangsaccorde oder durchgehende Accorde, und dieſes Urtheil ſtimmt auch ganz mit der Regel überein, welche ich in der achtundzwanzigſten Lection von dem modificirten Baſſe gab, wornach dieſer nur im Durchgange erſcheinen und angewendet werden kann, denn entſtehen alle Arten von Sequenzen (im ſtrengen Sinne des Wortes) nur, wenn wir einen modificirten Baß bei Begleitung einer Melodie anwenden, und iſt ein modificirter Baß nur ein durchgehender Baßton, ſo muß — was kann natürlicher folgen? — nothwendig auch der über ihm ſtatthabende Accord, und damit auch der Accord in der Sequenz, ein blos durchgehender ſeyn. Dieſe Regel, die niemals täuſcht, halten Sie feſt: jeder Accord über einem modificirten

Baſſe iſt ein durchgehender Accord, und Sie haben mit einem Male auch die ganze Theorie von dieſen Accorden, die — ich kann es nicht unerwähnt laſſen — anderen Lehrern der Harmonie oft ſo Viel zu ſchaffen macht, ſo daß viele Stunden ſie dazu brauchen, das Weſen der durchgehenden Accorde ihren Schülern begreiflich und erkenntlich zu machen, das wir auf unſere Weiſe hier gleichſam mit einem einzigen Worte klar und deutlich und Jedem verſtändlich ausſprechen. Wieder ein Beweis, wie richtig und weit kürzer und bequemer der Weg iſt, den wir eingeſchlagen haben, um das zu finden, nach welchem Andere oft auf ſo mühevolle und viele Zeit raubende Weiſe ſuchen. Da ſagen Sie von den Durchgangsaccorden z. B., wenn durchgehende Töne in mehreren Stimmen erſcheinen und die Geſtalt eines Accordes annehmen, ſo heißt das ein Durchgangsaccord, führen dann ein Beiſpiel an, und zeigen, welcher darin ein Durchgangs- und welcher kein Durchgangsaccord iſt, nun dem Schüler überlaſſend, ob er an anderen Beiſpielen auch den Unterſchied mit gutem Glücke trifft oder nicht, oder gar auch wohl noch dazu ſetzend, daß mancher Accord ſowohl ein Durchgangs- als natürlicher oder Haupt-Accord ſeyn könne, und dann es Jedem frei ſtehe, für welchen von beiden man ihn halten wolle. Wir verſchmähen ſolche Unbeſtimmtheit, die ein ewiges Herumtappen im Dunkeln zur Folge hat, und ſagen ganz kurz, nachdem wir gelernt haben, was ein modificirter Baß iſt und dieſen auf das Beſtimmteſte kennen: ein Accord über einem modificirten Baſſe iſt ein Durchgangsaccord, mit welcher Regel wir dann niemals in Verlegenheit oder in Zweifel kommen können, für was wir einen Accord zu halten haben. Prüfen Sie nur die Sache in den vielen Muſikalien, die Sie zu Hauſe liegen haben, und Sie werden finden, ich habe Recht. Daß die Sequenzenaccorde und überhaupt die Accorde, welche auf einem modificirten Baſſe beruhen, dieſelbe Verzierung mit Hülfs- und durchgehenden Noten, Nebenharmonien ꝛc. zulaſſen, als jene mit urſprünglichem Grund- oder umgekehrtem Baſſe verſehen, bedarf meiner Erinnerung nicht mehr. Ich habe zu viele Male ſchon geſagt, daß, was von einer Sache gilt in der muſikaliſchen Harmonie, gilt unter gleichen Umſtänden auch von der andern gleicher Art.

Einunddreißigſte Lection.

Einfluß der Richtung, welche die verſchiedenen Stimmen eines Accordes in ihrer Fortſchreitung nehmen, auf die Geſtaltung und Natur der Harmonie überhaupt,

oder

von den drei verſchiedenen Bewegungen eines harmoniſchen Tonſatzes.

Die drei verſchiedenen Bewegungen, welche die verſchiedenen Stimmen eines harmoniſchen Tonſatzes machen können, oder vielmehr den Einfluß, welchen die Richtung dieſer Stimmbewegungen auf die ganze Geſtaltung und die Natur des harmoniſchen Tonſatzes haben kann, kündige ich Ihnen, meine Herren! — als den beſondern Gegenſtand unſerer heutigen Betrachtung an; es wird aber gut ſeyn, wenn wir uns zuvor über die Sache ſelbſt erſt recht verſtändigen, und wenn ich Ihnen, wenn auch mit kurzen Worten nur, darthue, was man überhaupt in der Muſik unter Bewegung und Bewegung der Stimmen zu verſtehen hat. Muß Ihnen doch in den beiden vorhergehenden Lectionen ſchon die Ueberzeugung geworden ſeyn, wie gar ſehr das Begreifen einer Sache und ihr Erkennen und Verſtehen in den mancherlei Umſtänden und Beziehungen dadurch erleichtert wird, wenn man ſich über ihren eigentlichen Inhalt und ihre Bedeutung ſelbſt zuvor erſt unterrichtet.

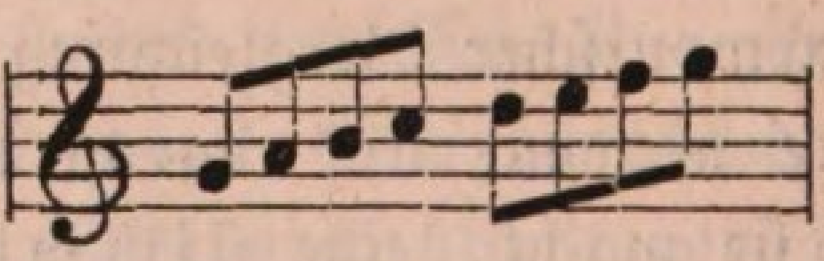
Frage ich Sie zu dem Ende auch hier zuvor, vor allem Weiteren und Beſonderen, was wir überhaupt eine Bewegung nennen? — ſo werden Sie mir antworten: diejenige Veränderung der Dinge in der Außenwelt, vermöge welcher dieſelben ihren Ort im Raume verlaſſen und einen andern einnehmen, kurz die Veränderung eines Dinges, einer Sache oder eines

Gegenſtandes im Raume; und das hat auch ſeine vollkommene Richtigkeit, es läßt ſich Nichts gegen eine ſolche Definition des Begriffes einwenden. Indeſſen legen wir im figürlichen Sinne auch der Zeit und geiſtigen Dingen das Prädicat beweglich bei und ſchreiben ihnen ſomit eine Bewegung zu, nur iſt es freilich nicht die Zeit ſelbſt eigentlich, welche ſich bewegt, ſondern die Ereigniſſe in derſelben ſind es, an denen wir, in ſofern ſie ſich während ihrer Exiſtenz verändern, eine Bewegung wahrnehmen, und wir können demnach ſowohl eine Bewegung im Raume als eine Bewegung in der Zeit unterſcheiden, welche beide Arten von Bewegung dann auch der Muſik zukommen. Ton nämlich iſt, wie Sie wiſſen, das Produkt von Schwingungen eines elaſtiſchen Körpers und als ſolches natürlich auch ein Ereigniß im Raume. Eine Veränderung der Schwingungen in Hinſicht ihrer Geſchwindigkeit bewirkt auch eine Veränderung des Tones in Betreff ſeiner Höhe und Tiefe, und demnach pflegen wir auch die Veränderung eines höheren Tones zu einem tieferen oder umgekehrt eines tieferen zu einem höheren, oder das Fortſchreiten dieſes zu jenem oder jenes zu dieſem ſeine räumliche Bewegung zu nennen. Dieſer Ideenverbindung haben ja auch jene Benennungen Tonraum, Tongebiet u. ſ. w. ihr erſtes Entſtehen eigentlich zu verdanken, in ſofern wir damit eigentlich nur die einſeitige Ausdehnung von dem tiefſten bis zum höchſten Tone ausſprechen. Räumliche Bewegung in der Muſik iſt ſonach nichts Anderes, als die Folge verſchiedener Töne unſeres Tongebietes auf einander. — Freilich iſt auch dieſe räumliche Bewegung wieder zugleich mit einer Bewegung in der Zeit verbunden, weil niemals mehrere verſchiedene Töne dermaßen auf einander folgen können, daß nicht auch eine gewiſſe Zeitdauer dazu erforderlich wäre. Indeſſen kann eine ſolche Nebenbedingung der räumlichen Bewegung, genau genommen, nicht eigentlich den Harmoniker insbeſondere weiter und näher beſchäftigen und angehen, als daß durch ſolche Verbindung des Zeitlichen mit dem Räumlichen in der Bewegung gewiſſermaßen der erſte Begriff einer Melodie entſteht, die wir dann, vornehmlich nur vom Standpunkte der räumlichen Bewegung angeſchaut und hauptſächlich bei harmoniſcher Vergleichung mehrerer Melodien zu einander, eine Stimme nennen, und davon abgeleitet die räumliche Bewegung ſelbſt, welche ſie macht, eine ſtimmige Bewegung, die Bewegung der Stimme.

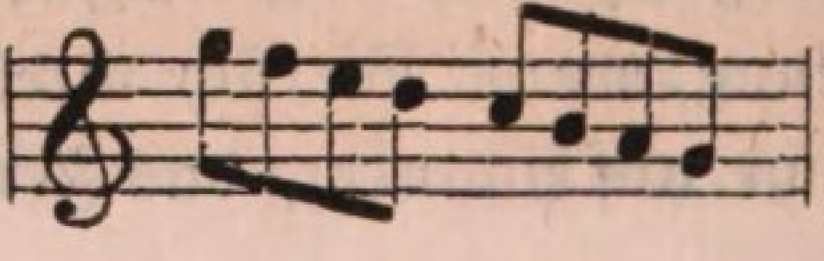
Es iſt nicht nöthig, daß ich mich noch ausführlicher darüber auslaſſe, und für unſern Zweck genug, wenn Sie ſich merken, daß die Folge mehrerer Töne in einer Stimme auf einander, das Fortſchreiten dieſer Stimme

von einem Tone zu einem andern, die Bewegung genannt wird, welche dieſe Stimme macht. Und eine ſolche Bewegung der Stimme nun, welche durch die Richtung, in welcher ſie geſchieht oder gemacht wird, wie wir alſobald erfahren werden, von dem verſchiedenſten und wirkſamſten Einfluſſe auch auf die harmoniſchen Tongeſtaltungen ſeyn kann, iſt entweder eine abſolute oder eine relative. Abſolut heißt die Bewegung einer Stimme, wenn wir dieſe für ſich ſelbſt, ohne Beziehung auf etwas Anderes anſchauen, und relativ, wenn wir ihre Bewegung bemeſſen oder beurtheilen in Beziehung auf noch andere Stimmen, die gleichzeitig mit jener eine Bewegung machen. Ohne Zweifel muß Ihnen ſogleich hier einleuchten, daß die relative Bewegung einer Stimme von weit größerer Wichtigkeit für den Harmoniker und die Lehre des harmoniſchen Tonſatzes iſt, als die abſolute; denn was iſt vornehmlich Gegenſtand der Betrachtung des Harmonikers in der Muſik? — das Verhältniß mehrerer gleichzeitig erſcheinender Töne, nicht aber ſo ſehr der einzelne Ton für ſich, wenn er nicht noch von einem oder mehreren andern gleichzeitig begleitet wird. Doch iſt es kaum möglich, von der relativen Bewegung einer Stimme ſich eine deutliche und klare Anſchauung zu verſchaffen, wenn man nicht auch von den verſchiedenen Arten der abſoluten Bewegung eine genaue Kenntniß oder volle Gewißheit hat, und daher mag denn auch hier zunächſt eine Darſtellung der verſchiedenen Weiſen und Richtungen, in welchen die abſolute Bewegung einer Stimme geſchehen kann, folgen und allen weiteren Betrachtungen vorangehen.

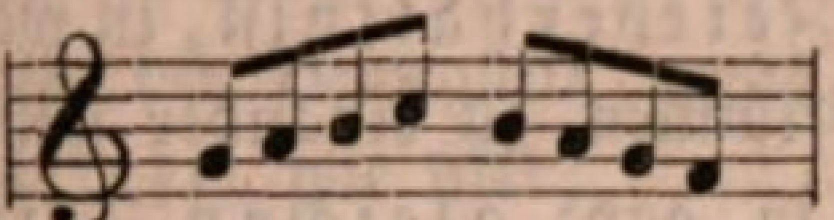
Eine ſolche abſolute Bewegung einer Stimme oder die Bewegung einer Stimme für ſich, ohne Rückſicht auf die Bewegung irgend einer andern und zwar gleichzeitig thätigen Stimme, kann ſeyn, beſonders wenn wir ſie hauptſächlich nur in ihrer räumlichen Beſchaffenheit anſchauen, einmal ſchnell oder langſam, je nachdem ſie nämlich in ein und derſelben Zeit mehr oder weniger Schritte vollbringt; dann kann ſie ſeyn, was für uns beſonders wichtig iſt, ſteigend oder fallend, je nachdem ſie nämlich von einem tieferen zu einem höheren, alſo z. B. folgendermaßen:



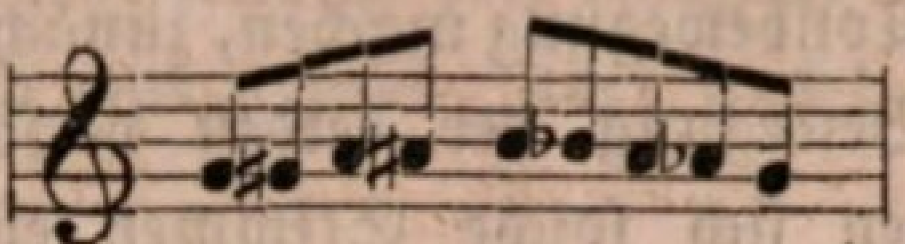
oder umgekehrt von einem höheren zu einem tieferen Tone, alſo z. B. dergeſtalt fortſchreitet:



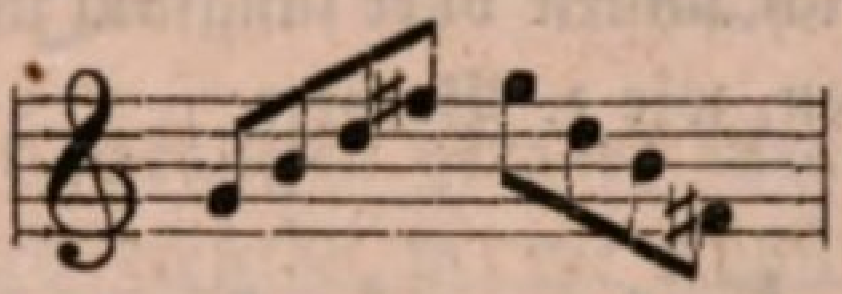
drittens kann die abſolute Bewegung einer Stimme auch ſeyn gehend oder ſpringend, je nachdem ſie nämlich entweder ſtufenweiſe, d. h. immer von einem Tone zum nächſtliegenden anderen, alſo z. B. folgendermaßen:



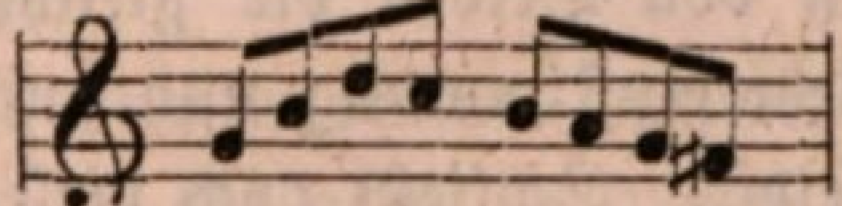
oder



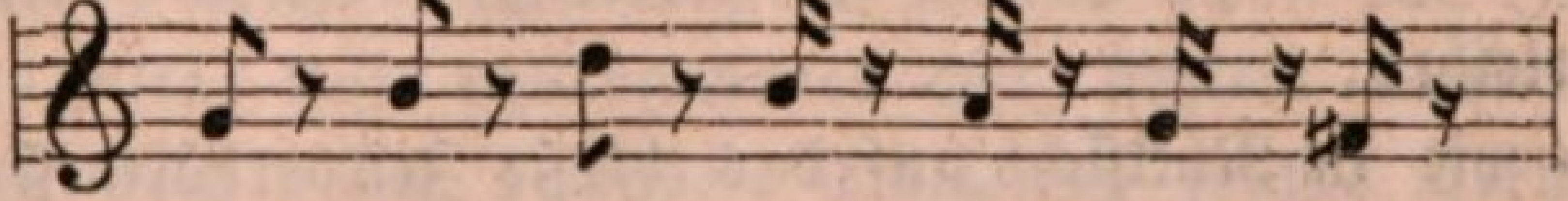
oder nicht ſtufenweiſe, mit Ueberſpringung eines oder mehrerer Töne in der Reihenfolge, alſo z. B. in dieſer Art fortſchreitet:



wobei wir denn auch, je nachdem der Sprung groß oder klein, weit oder nah iſt, und irgend welches Intervall er gewiſſermaßen zwiſchen den beiden auf einander folgenden Tönen bildet, den Sprung ſelbſt hiernach benennen, als Terzen=, Quarten=, Quinten=, Sexten=, übermäßigen, verminderten, kleinen, großen ꝛc. Sprung; und endlich viertens kann die räumliche Bewegung einer Stimme auch ſeyn und heißen eine gebundene und eine getrennte, je nachdem nämlich die Töne, welche der Reihe nach in ihr auf einander folgen, entweder durch Pauſen von einander getrennt ſind oder der eine Ton immer bis zum Eintritt des folgenden fortklingt, ſo daß z. B. folgende Bewegung als eine gebundene:

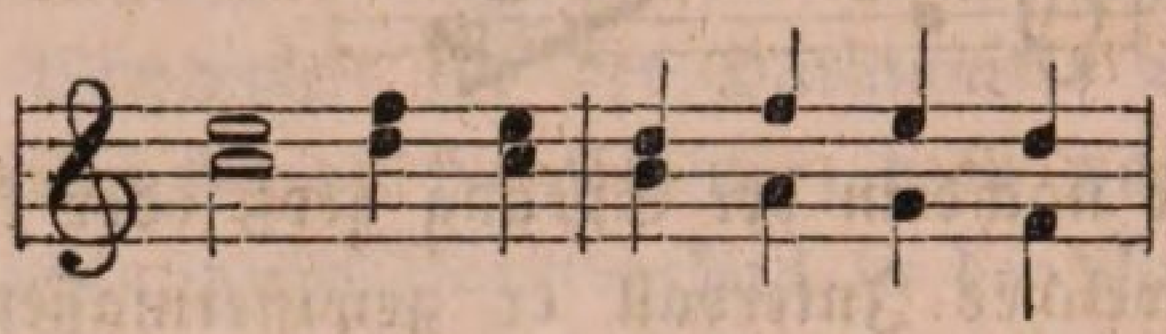


dagegen folgende als eine getrennte oder unterbrochene erſcheint:

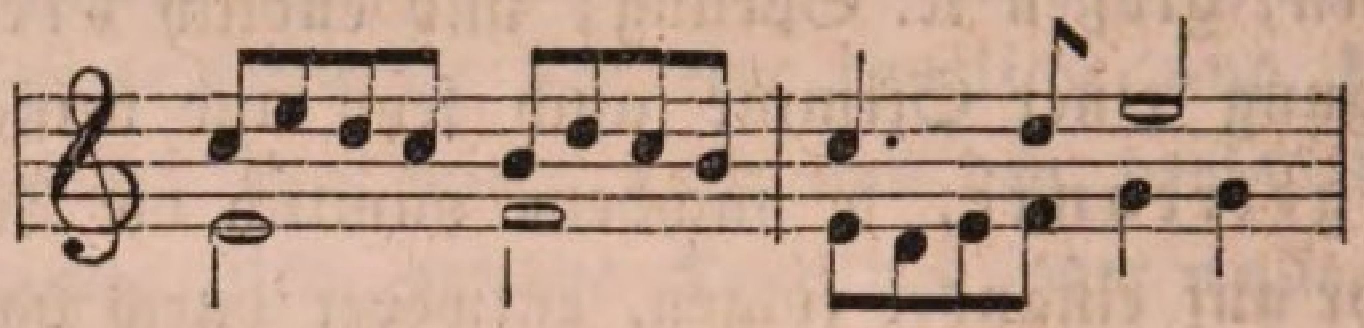


In allen dieſen verſchiedenen räumlichen Bewegungsarten iſt jede Stimme fortzuſchreiten im Stande, ihr Tonumfang und Tonlage mögen nun ſonſt auch ſeyn hoch oder tief, weit oder eng und wie noch anders. Macht aber irgend eine Stimme eine ſolche Bewegung, irgend welcher Art auch, ſchnell oder langſam, ſteigend oder fallend, gehend oder ſpringend, gebunden oder getrennt, und es tritt noch eine oder es treten mehrere andere Stimmen noch hinzu, die während derſelben Zeit in irgend einer Art oder Richtung der Bewegung fortſchreiten, ſo entſteht, je nach Art der Richtung oder der Weiſe, in welcher die gleichzeitig ſich fortbe=

wegenden Stimmen dieſe ihre Fortſchreitung machen, auch ein verſchiedenes Verhältniß in der Bewegung der verſchiedenen Stimmen, das dann zu dem Begriffe der *relativen* Bewegung einer Stimme führt. Unterſuchen wir z. B., wenn zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig irgend eine Tonbewegung machen, zunächſt nur das *Zeitverhältniß*, in welchem die Bewegung der beiden verſchiedenen Stimmen zu einander ſteht, ſo können ſich ſolche Stimmen eben ſowohl in *ganz gleichen Zeitmomenten* fortbewegen, d. h. dergeſtalt, daß die eine Stimme nur eben ſo viele Schritte in demſelben Zeitraume ausführt als die andere, beide demnach vollkommen gleich ſchnell oder langſam und zwar in gleichzeitigen Schritten ſich fortbewegen, wie z. B. hier:

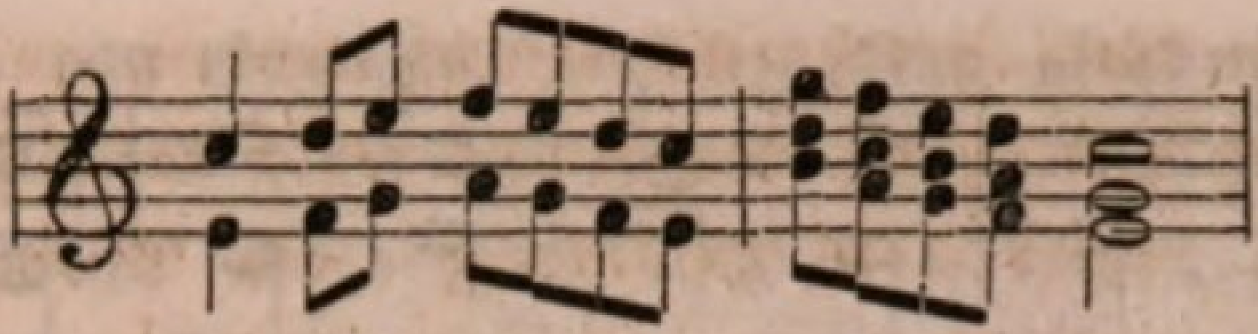

u. ſ. w.

als auch in *nicht ganz gleichen* oder überhaupt *ungleichen* Zeitmomenten, wie z. B. hier:

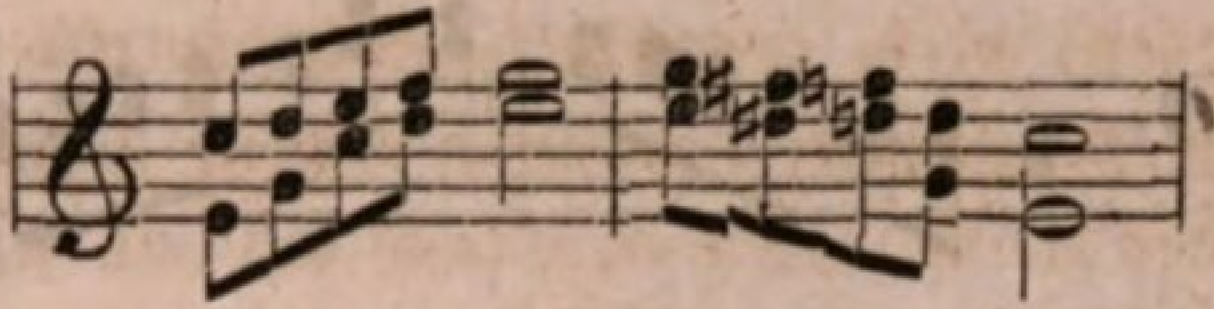


Im erſteren Falle heißt die Bewegung, wirklich *techniſch* mich ausgedrückt, eine *gleiche*, *gleichartige*, und im letzteren eine *ungleiche*, *ungleichartige*. Daß von Beiden die gleiche Bewegung weit mehr Einfachheit, Einheit, Uebereinſtimmung und auch Feſtigkeit hat, als die ungleiche, fühlen Sie ſelbſt. Schließt doch dieſe auch ſchon das Princip der Verſchiedenheit und des Widerſtreitens in ſich, und muß daher einem Tonſatze unbedingt mehr Leben, Abwechſelung, Reiz, nnd ſchöne Mannigfaltigkeit verleihen.

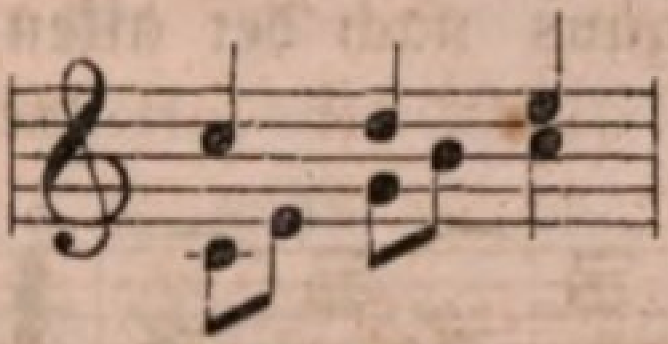
Eben ſo wie in Rückſicht auf das bloße Zeitverhältniß können zwei oder mehrere ſich gleichzeitig fortbewegende Stimmen aber auch in Rückſicht auf das mehr *räumliche* Verhältniß, ob ſteigend oder fallend, jene ihre Bewegung auf verſchiedene Weiſe ausführen, nämlich *gerade* und *ungerade*. — Die *gerade* Bewegung, welche die alten Tonlehrer *motus rectus* nannten, iſt diejenige Bewegung der Stimmen, wenn dieſe in ihrer Fortſchreitung *gleichmäßig mit einander fallen oder ſteigen*. Bleiben die Stimmen dabei auch in Betreff des Intervalles, das ihre Töne zu einander bilden, ſich gleich, ſo heißt eine ſolche gerade Bewegung auch insbeſondere noch *parallel*, wie z. B. hier:



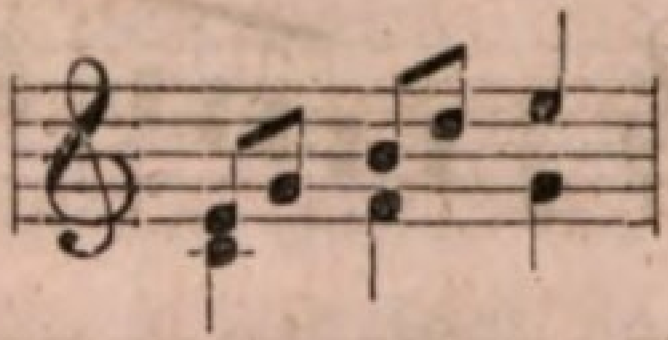
bleiben ſie hingegen nicht ſtets in gleicher Entfernung von einander dabei, ſo heißt die Bewegung zwar immer noch eine gerade, aber nicht mehr parallele, wie hier:



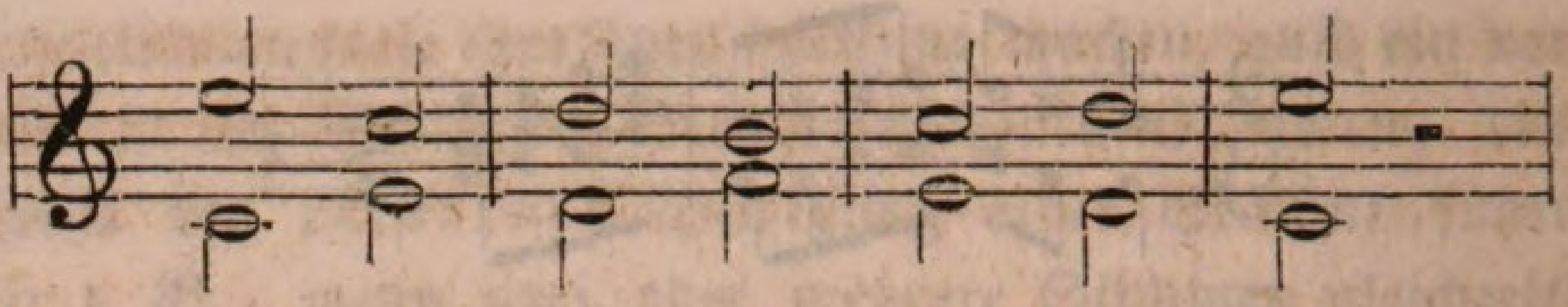
Nähern bei der nicht parallelen geraden Bewegung die Stimmen ſich nach und nach, ſo wird dieſelbe in der Kunſtſprache convergirend genannt, wie folgende Fortſchreitung zweier Stimmen demnach eine ſolche Bewegung iſt:

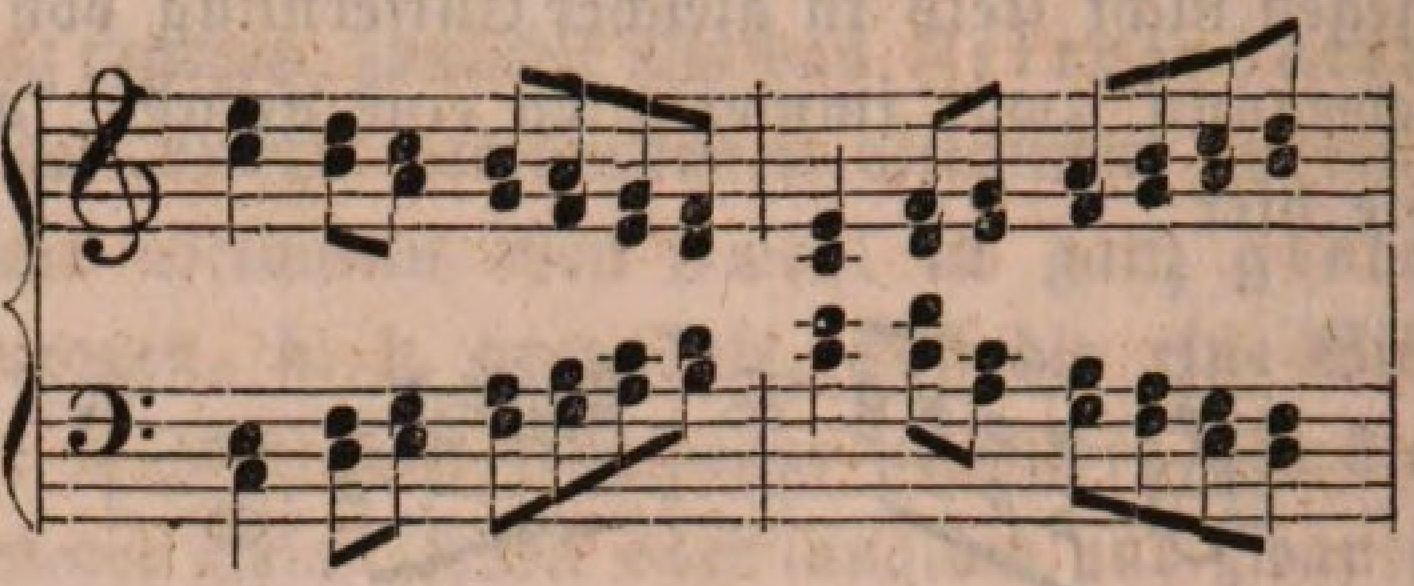


gehen dieſelben aber dabei nach und nach immer mehr aus einander, ſo heißt die Bewegung divergirend:

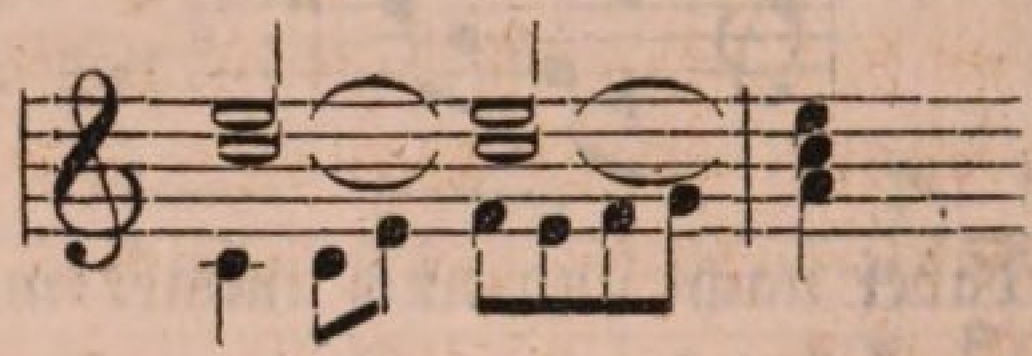


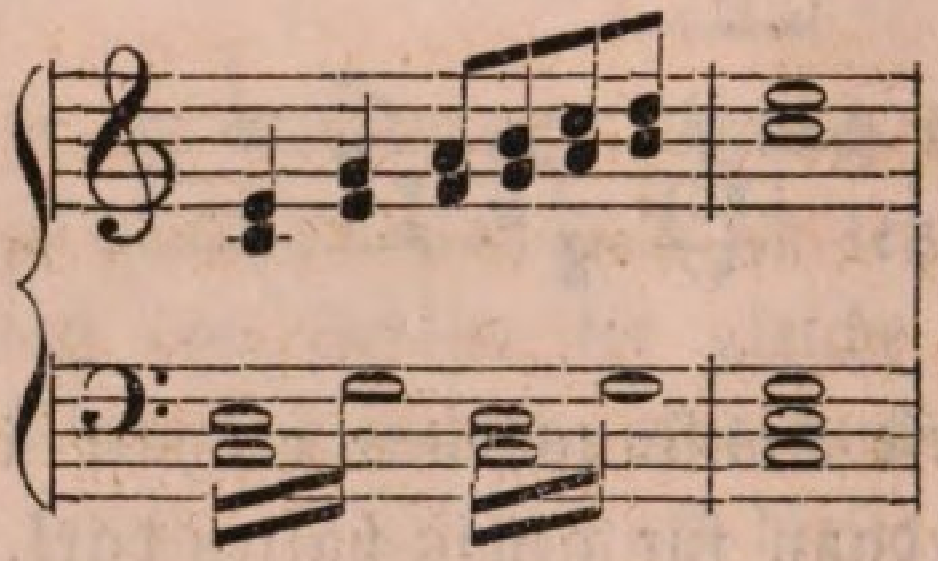
Ich führe alle dieſe Kunſtausdrücke deshalb beſonders hier gelegentlich an, weil ich mich dann für gewiß halten darf, daß Sie meine ſpätere Darſtellung, bei welcher ich mich aller der Ausdrücke der Kürze halber bedienen werde, deren Bedeutung ich freilich ſchon als Ihnen bekannt vorausſetzen ſollte, deſto vollkommener und ſicherer verſtehen, und ich dieſelbe nicht noch durch beſondere Erklärung ſolcher Terminologien zu unterbrechen brauche. — Die ungerade Bewegung verſchiedener Stimmen, die von Anderen auch eine ungleiche genannt wird, iſt eine ſolche Fortſchreitung derſelben, bei welcher ſie nicht ein und dieſelbe, ſondern eine verſchiedene Richtung in ihrer Tonreihe verfolgen; und dieſe Verſchiedenheit der Richtung kann nun von zweierlei Art ſeyn, entweder nämlich ſchreiten die verſchiedenen Stimmen geradezu in entgegengeſetzter Richtung fort, in welchem Falle die Bewegung eine Gegenbewegung, ein motus contrarius, wie die Alten ſagten, genannt wird:





oder geſchieht die Bewegung dergeſtalt, daß nur eine oder einige Stimmen auf- oder abwärts fortſchreiten, während die andere oder anderen in ihrer Tonhöhe, auf ihrem einmal eingenommenen Platze, verweilen, in welchem Falle dann dieſelbe in der Kunſtſprache Seitenbewegung, motus obliquus nach der alten lateiniſchen Terminologie, heißt:





Wie die Bewegung nun aber auch beſchaffen iſt, eine völlig entgegengeſetzte oder eine Seiten-Bewegung, ein motus contrarius oder ein motus obliquus, ſo kann auch dieſe ungerade Bewegung, wie die gerade, nach obiger Erklärung wieder ſeyn eine convergirende, wie beim erſten der letztangeführten beiden Beiſpiele, und eine divergirende, wie beim letzten Beiſpiele.

In Beziehung auf die charakteriſtiſche Verſchiedenheit der geraden und ungeraden Bewegung gilt im Allgemeinen daſſelbe, was ich vorhin bereits über die gleiche und ungleiche Bewegung kurz andeutete: jene hat mehr Gleichförmigkeit, Einheit, Beſtimmtheit und Uebereinſtimmung; dieſe mehr Widerſtreit, Verſchiedenheit, Mannigfaltigkeit und duldet daher auch eine größere Abwechſelung. Auch unterſcheiden ſich bei Gegen- und Seitenbewegungen die Stimmen mit einer größeren Beſtimmtheit und

Charakterſchärfe von einander, als bei einer geraden Bewegung. Doch gehört dieſe Schilderung weniger hieher als zu dem Unterrichte über das Schöne in der Muſik und ihren mancherlei Formen, und ich erlaube mir daher denen unter Ihnen, welche ausführlicher meine Anſichten über dieſen Gegenſtand vernehmen und wiſſen möchten, die Lectüre meiner Aeſthetik (Mainz bei Schott) anzuempfehlen. Hier iſt meine beſondere Aufgabe nur, Sie mit den Geſetzen und Formen der mancherlei harmoniſchen Toncombinationen vertraut und bekannt zu machen, und für heute zwar, Ihnen zu zeigen, welchen weſentlichen Einfluß die mancherlei Bewegungsarten der Stimmen, wie ich ſie in dem Bisherigen aufzählte, auf die Richtigkeit und die Geſtalt jener Combinationen haben können und wirklich auch haben.

Bewegen überhaupt muß ſich jede Stimme, welche Antheil an der Harmonie und an der Wirkung eines harmoniſchen Tonſatzes haben ſoll, denn Ruhe hat zur Folge den Tod. Es kann ein Ton oder eine Stimme in ſolchem Satze wohl längere oder kürzere Zeit an ein und derſelben Stelle verweilen, ohne daß ſie ſelbſt aufhört zu ſeyn; aber dann iſt ihre Theilnahme an der ganzen Muſik doch mehr nur eine paſſive, eine duldende, keine eigentlich wirkende und handelnde; in dieſe tritt ſie erſt durch Bewegung, indem ſie fortſchreitet von ihrer Stelle, ſich verändert, übergeht von einem Tone zum andern, und ſo gewiſſermaßen ein ſelbſtthätiges Leben offenbart. So wie nun aber eine Stimme erſt durch eigentliche Bewegung wirklichen Antheil an dem Effect des ganzen harmoniſchen Tonſatzes erhält, ſo unterwirft ſie ſich gleichſam mit demſelben Augenblicke auch, wo dieſe ihre Thätigkeit und Bewegung beginnt, dem allgemeinen Geſetze, daß ihre Bewegung nur in Uebereinſtimmung mit den übrigen Stimmen und jedenfalls dergeſtalt, in ſolcher Geſtalt geſchieht, daß dieſe Uebereinſtimmung nicht geſtört und der allgemeine Zweck, zu welchem alle Stimmen in ihrer gemeinſchaftlichen Thätigkeit hinſtreben, wirklich erreicht wird. Sie können ſich das am beſten durch ein Sinnbild verdeutlichen. Schon öfters ſagte ich Ihnen, die verſchiedenen Stimmen, aus welchen ein harmoniſcher Tonſatz beſteht oder welche zu der Ausführung deſſelben nothwendig ſind, ſeyen gewiſſermaßen mit verſchiedenen Perſonen zu vergleichen, welche gemeinſchaftlich auf einen Zweck hinwirken oder zur Erreichung dieſes einen Ziels ihre Kräfte und Thätigkeiten mit einander vereinigen. Machen wir auch hier einmal einen ſolchen Vergleich, und nun denken Sie ſich z. B. ein, zwei, drei oder vier und mehr Perſonen hätten ſich vereinigt, eine Zeitlang immer in einem Kreiſe herum zu laufen, und es kommt eine fünfte oder ſechste Perſon dazu: ſo lange

dieſe in oder außer dem Kreiſe ſtill ſtehen und dem Laufe blos ruhig zuſehen, alſo durchaus nicht ſelbſtthätig bei der Bewegung ſind, kann ihre Thätigkeit auch keinem beſtimmten Geſetze unterworfen ſeyn; allein in demſelben Momente auch, wo ſie ſich vielleicht entſchließen, ſelbſt auch den Kreislauf mitzumachen, und auf ſolche Weiſe an der Thätigkeit und dem Spiele der Perſonen Theil zu nehmen, beginnt auch ihre Abhängigkeit von dem Geſetze des Kreislaufes, indem ſie, wenn überhaupt die Abſicht dieſes erreicht und ſeine Idee und Form nicht geſtört werden ſoll, ebenfalls nur im Kreiſe herum und nicht willkührlich anders laufen dürfen. Der Vergleich klingt Ihnen etwas komiſch, und richtig iſt der gleichwohl. Alle Muſik gleicht formell gewiſſermaßen einem Kreislauf von Tönen nach beſtimmten Geſetzen. Kehren wir doch z. B. auch ſtets oder wenigſtens wieder zu derjenigen Tonart zurück, von welcher wir ausgingen, wenn wir ein Tonſtück ſpielen oder componiren, und haben wir noch ſo manche andere für längere oder kürzere Zeit darin berührt. Die einzelnen Stimmen der Harmonie ſind es dann, welche den Kreislauf gemeinſchaftlich machen, und die Geſetze, unter welchen es geſchieht, ſind ihre Bewegungen oder vielmehr die Richtungen, in welchen ſie von einem Tone zum andern fortſchreiten. So liegt es nun klar am Tage, welchen weſentlichen Einfluß auf die ganze Richtigkeit des Satzes dieſe Bewegungen der einzelnen Stimmen haben, denn nur durch die Richtung der Bewegung ſelbſt ja wird dieſe Richtigkeit beſtimmt.

Jene Bewegungen der einzelnen Stimmen eines harmoniſchen Satzes können nun, wie wir geſehen haben, ſeyn: gleich und ungleich oder gerade und ungerade, letztere insbeſondere wieder völlig entgegengeſetzt oder ſeitwärts, und beide auch convergirend und divergirend; — und alle dieſe verſchiedenen Arten von Bewegungen der harmoniſch mit einander verbundenen Stimmen ſind — laſſen Sie ſich das für ein- und allemal geſagt ſeyn — auch eben ſowohl erlaubt und möglich, als es an und für ſich einerlei iſt, ob eine Tonreihe ſteigt oder fällt, gebunden oder ungebunden fortſchreitet, wenn nur — dies iſt die Hauptſache —

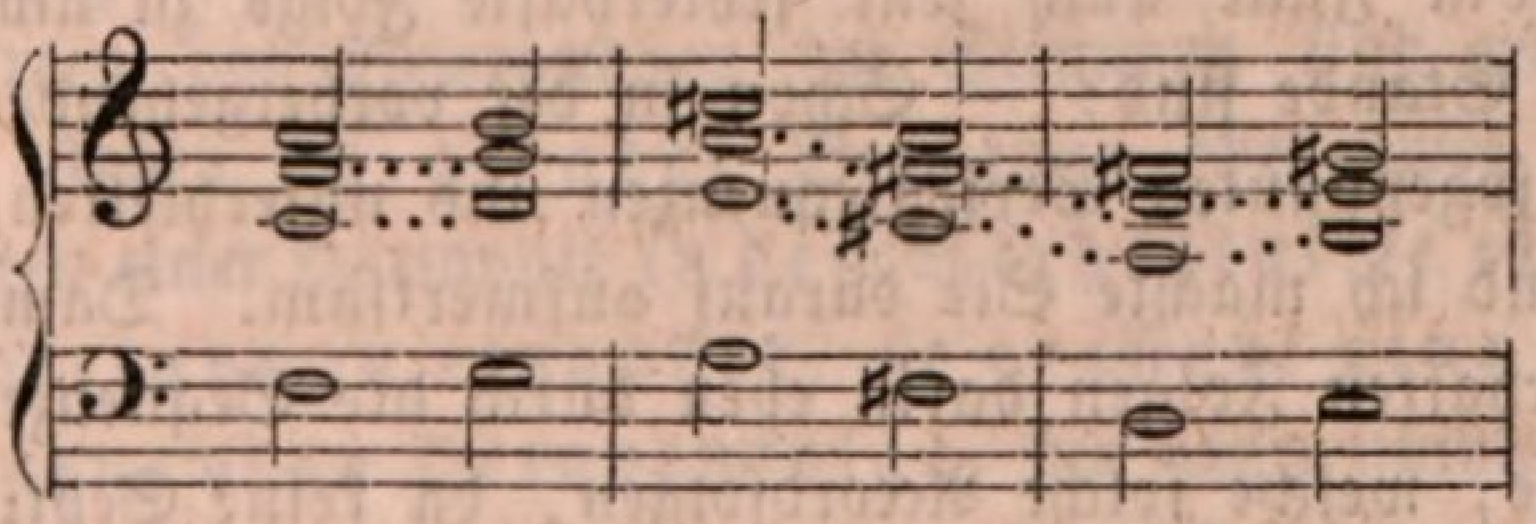
> der Hauptzweck des ganzen harmoniſchen Tonſatzes, die Abſicht der Tonverbindung erreicht, und dabei kein Fehler gegen das Geſetz ſolcher Verbindung begangen wird.

Der Zweck eines harmoniſchen Tonſatzes und ſeiner beſonderen Anordnungen iſt nun aber wiederum ein rein äſthetiſcher und kann daher nicht hier weiter von uns in Betrachtung gezogen werden, wo wir ledig-

lich nach den Geſetzen der harmoniſchen Toncombination, nach dem Weſen und den Regeln der harmoniſchen Compoſition an und für ſich forſchen. In Abſicht, welchen Einfluß darauf die verſchiedenen und mancherlei Fortſchreitungen und Bewegungen der Stimmen auszuüben vermögen, ſteht uns alſo keine weitere Betrachtung zu, und es liegt uns daher nur noch als beſondere Aufgabe ob, zu unterſuchen, welche Fehler oder Vergehen gegen die allgemeinen Geſetze der harmoniſchen Toncombination in der Führung jener verſchiedenen Bewegungen der Stimmen begangen, und dann wie auf andere Weiſe dieſelben, dieſe Fehler, wieder vermieden werden können.

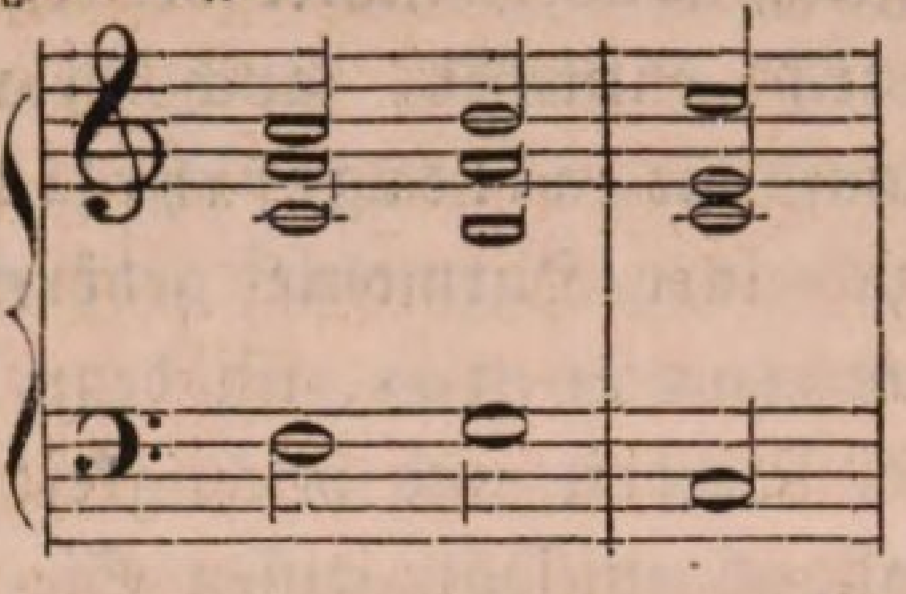
Eine ſolche Unterſuchung ſofort beginnend muß ich in Beziehung darauf, daß ich vorhin ſagte, alle bemerkten Arten von Stimmbewegungen ſeyen in der Harmonie mit weiterer Berückſichtigung ihres erſten und künſtleriſchen Zwecks nicht allein möglich, ſondern unter der Bedingung, daß keine ſonſtigen Fehler dadurch entſtehen, auch erlaubt, ſogleich bemerken, daß in Rückſicht hierauf die allergefährlichſte gleichzeitige Fortſchreitung verſchiedener zu einer Harmonie gehörender Stimmen die gerade Bewegung, der motus rectus, iſt, denn was für ein großer Fehler gegen die Regel der Reinheit und Richtigkeit des harmoniſchen Satzes meiſtens dabei und dadurch entſteht, wiſſen Sie aus unſerer vierten und folgenden Lection her ſchon: eine falſche Quinten- und Octavenfolge, oder wenigſtens eine von beiden. Laſſen Sie uns bei dieſem Punkte vorerſt ſtehen bleiben, und ſeine Erledigung wird uns auch für die ganze Zeit unſeres heutigen Beiſammenſeyns genugſam beſchäftigen.

Worin eine ſolche fehlerhafte Folge von Quinten und Octaven in der Harmonie beſteht, iſt Ihnen bekannt: in der gleichmäßigen Fortſchreitung zweier oder mehrerer verſchiedener Stimmen in Quinten und Octaven. In folgendem Satze z. B. ſind lauter ſolche falſche Quinten und Octaven:

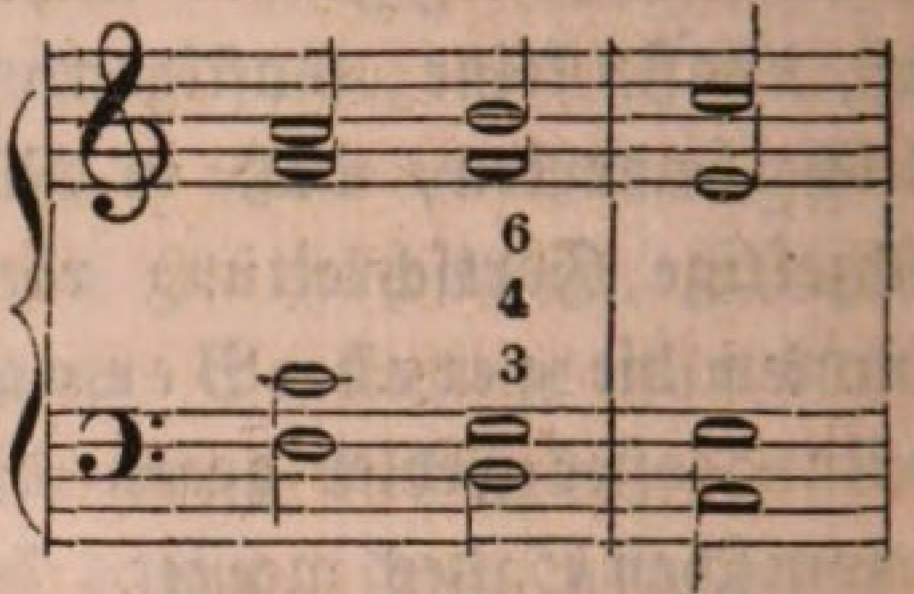


weil, wie auch die Punkte, die ich zu dem Zwecke zwiſchen die Accorde ſetzte, dem Auge ſichtbar machen, die Quinten und Octaven in der Har-

monie um eben ſo viele Stufen ſteigen oder fallen als der Baß ſelbſt. Auch warum eine ſolche Folge falſch iſt und vermieden werden muß, haben wir bereits gelernt: weil die Harmonie dabei jedesmal unmittelbar in eine andere und zwar meiſtentheils entfernt liegende, nicht verwandte Tonart übertritt, wie jenes Beiſpiel ſchon beweiſt. Und daraus folgerten wir denn auch den Schluß, wann unbedingt eine ſolche fehlerhafte Folge entſteht und durchaus nicht gemacht werden darf: allemal wenn der Grundbaß ſtufenweiſe fortſchreitet. Endlich lernten wir bereits auch, wie eine ſolche fehlerhafte Folge ohne weitere Schwierigkeiten in der Harmonie vermieden werden kann; — ich verweiſe Sie beſonders auf meine vierte und fünfte Lection: dadurch, daß wir ſtatt der Octav die Septime nehmen, und ſtatt der Quinte die Terz, oder dadurch, daß wir eine weite Harmonie oder eine Umkehrung der Accorde — anwenden und die Stimmen ſich — nach dem gewöhnlichen Ausdrucke kreuzen laſſen:

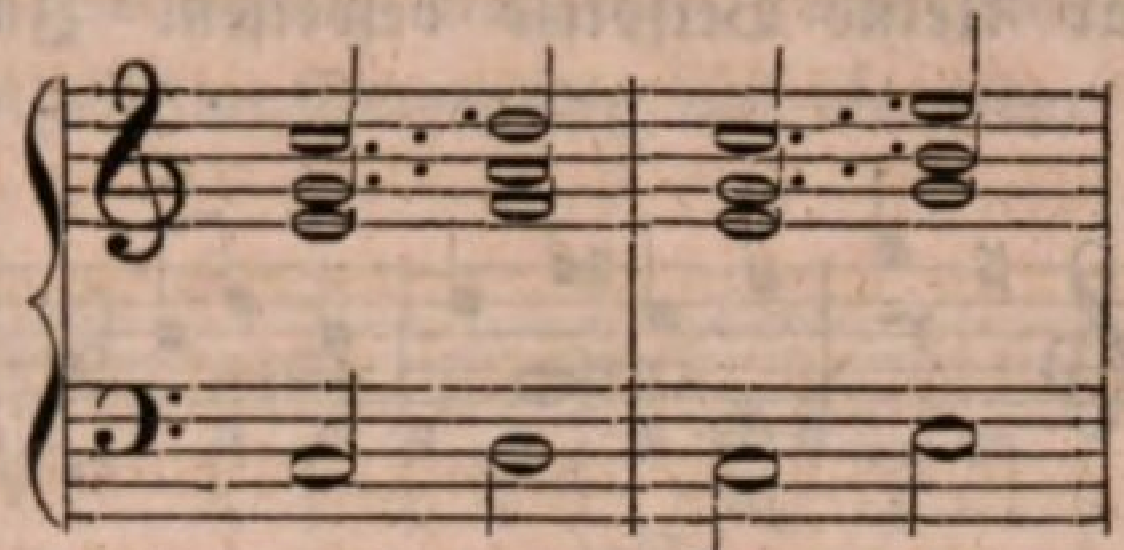


oder

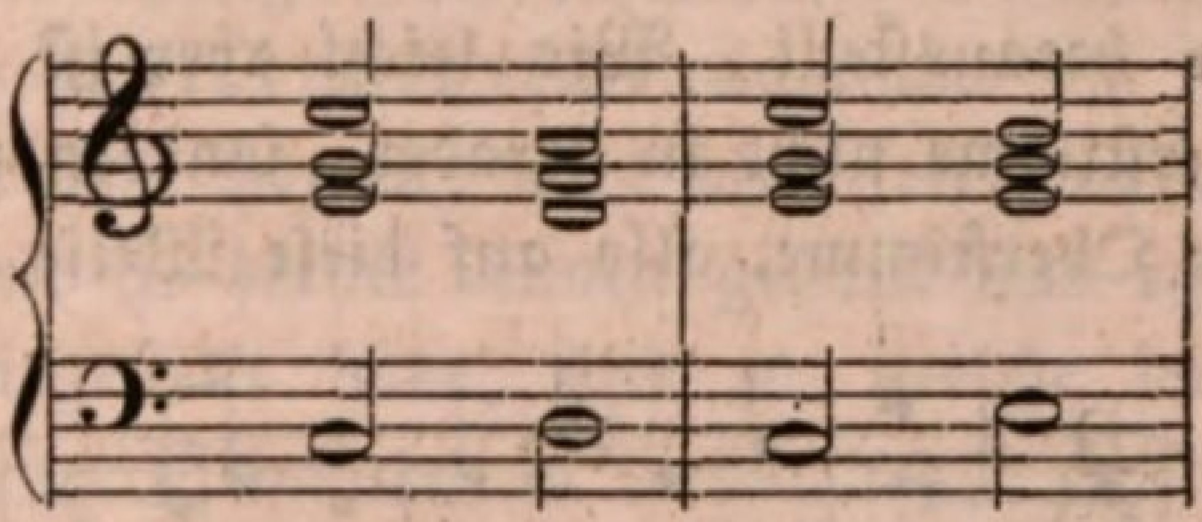


Nun können aber, und vorzüglich wenn wir zur Begleitung einer Melodie einen modificirten Baß anwenden, durch die gleichmäßige Fortſchreitung der Stimmen, alſo durch die gerade Bewegung derſelben, auch Quinten= und Octavenfolgen entſtehen, die ſich nicht durch Anwendung einer Septime vermeiden laſſen, da der Grundbaß nicht in dem Verhältniſſe einer Dominante zur Tonica oder einer Quinte zur Prime zu dem folgenden Grundbaſſe ſteht, in welchem ſich bekanntlich allein nur eine Septime einführen läßt; unmittelbar folgen aber auf einander dürfen gleichwohl ſolche Accorde, weil damit, eben wegen des modificirten Baſſes, kein Schritt in eine andere Tonart geſchieht; und es fragt ſich, wodurch wir in ſolchem Falle auch jene fehlerhafte Folge zu umgehen und zu vermeiden im Stande ſind? — Schon in der vorhergehenden Lection, wo wir über die ſogenannten Sextenſequenzen uns unterhielten, kamen ſolche Fälle vor, und ich machte Sie darauf aufmerkſam. Damals vermieden wir die fehlerhaften Folgen darin eben durch die Sequenzen, indem wir die Dreiklänge, welche ſolche Accordfolgen, da keine Septime eingeführt werden kann, nur ſind, zu lauter Sextenaccorden umkehrten; aber wie ſoll und kann es geſchehen, wenn aus irgend einem Grunde auch dieſe

Umkehrung der Accorde entweder nicht ſtatt finden ſoll oder kann? — Wie vermeiden wir z. B. in folgenden Accordfolgen:



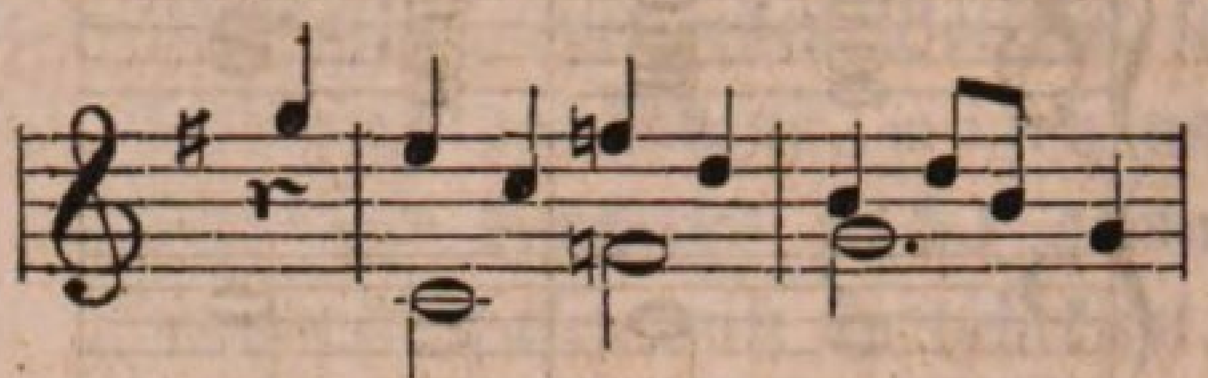
wo, wie die Punkte zwiſchen den Accorden auch ſichtlich andeuten, eben weil die Stimmen in gerader Bewegung mit einander fortſchreiten, offenbare Quinten- und Octavenfolgen ſtatt haben, dieſe nie zu entſchuldigenden Fehler, wenn keine Umkehrung der Accorde geſchehen, alſo der Grundbaß vorhanden bleiben ſoll? — die Antwort kann Ihnen nicht ſchwer fallen. Entſtehen die fehlerhaften Folgen, eben weil die verſchiedenen Stimmen mit einander in gerader Bewegung fortſchreiten, ſo wird das Fehlerhafte der Folge auch ſogleich aufgehoben ſeyn, wenn wir die gerade Bewegung aufheben, und an deren Stelle eine andere, nämlich eine Gegen- oder Seitenbewegung geſchehen laſſen. Es giebt Nichts Klareres als Das. Laſſen wir jene Accorde dieſergeſtalt auf einander folgen:



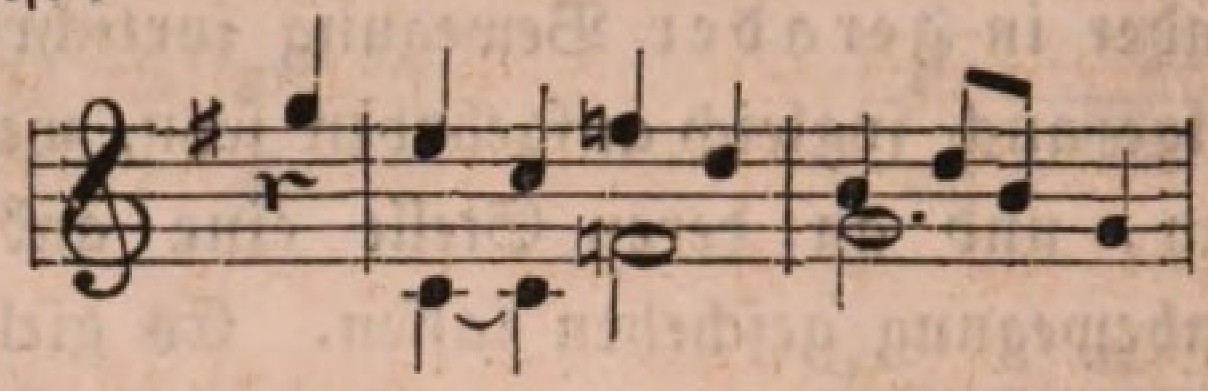
wo die verſchiedenen Stimmen alſo nicht mehr gleichmäßig, ſondern in entgegengeſetzter Richtung mit dem Baſſe fortſchreiten, ſo iſt augenblicklich auch keine falſche Quinten- und Octavenfolge zwiſchen den Accorden mehr vorhanden. So merken Sie ſich denn in Bezug auf die Richtung, welche die verſchiedenen Stimmen einer Harmonie nehmen, folgende ſummariſche Regel:

> Alle Arten von Bewegungen der Stimmen ſind erlaubt und zuläßig; ſtehen bei gerader Bewegung aber zwei oder mehrere Stimmen einer Harmonie in dem Verhältniſſe einer Quinte oder Octave zu einander, ſo entſteht eine fehlerhafte Quinten- oder Octavenfolge, die dann nöthig macht, daß ſtatt der geraden Bewegung eine Seiten- oder Gegenbewegung unter dieſen Stimmen geſchieht, wodurch jener Fehler in der Fortſchreitung allemal aufgehoben iſt.

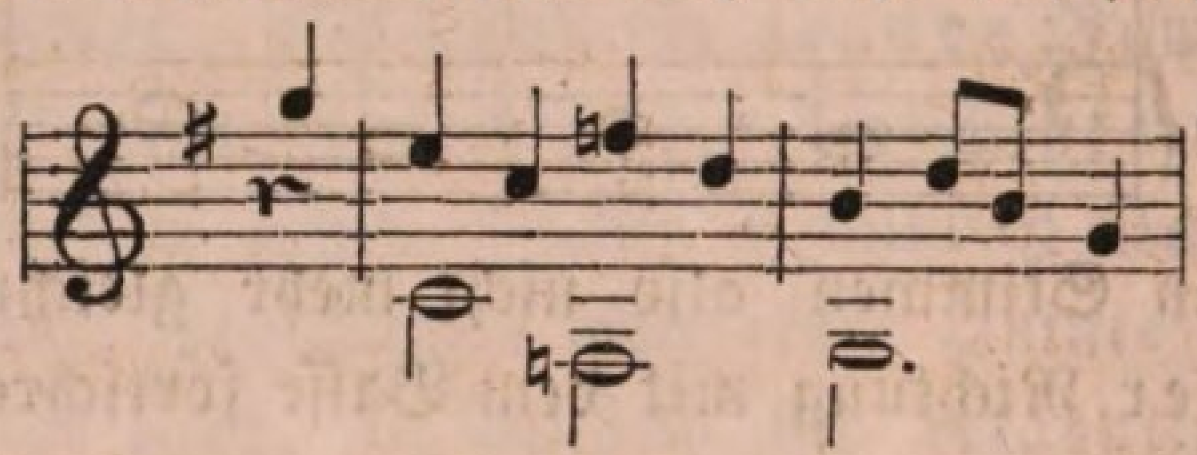
Wie leicht aber auch eine ſolche Gegen= oder Seitenbewegung ſich in ſolchem Falle ſtatt der geraden Bewegung bewerkſtelligen läßt, mögen Ihnen folgende Paar kleine Beiſpiele beweiſen. In folgendem zweiſtimmigen Satze:



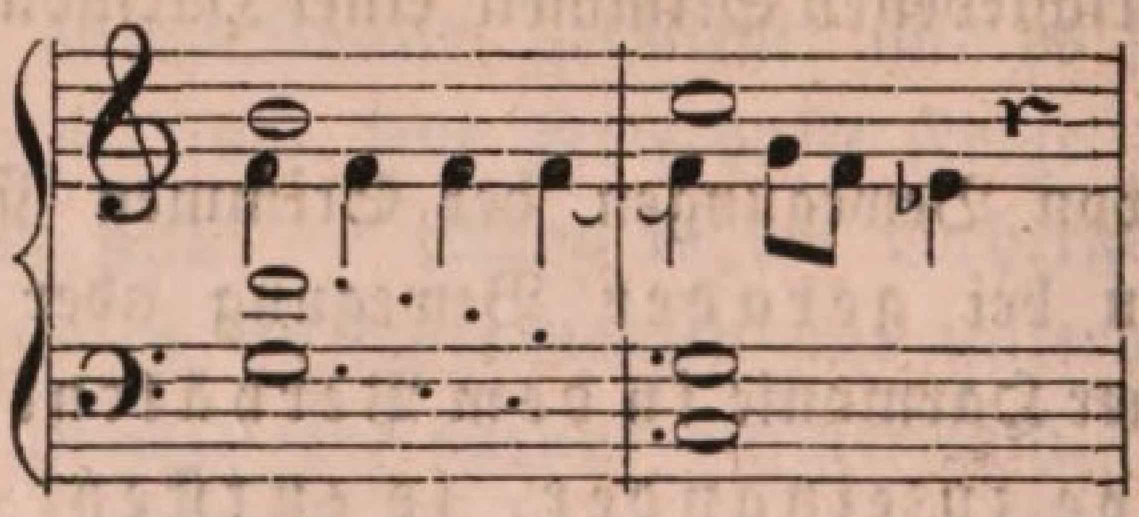
iſt unleugbar im erſten Takte zwiſchen dem c und f eine falſche Octavenfolge, weil Ober= und Unterſtimme gleichmäßig, d. h. in gerader Bewegung in Octaven mit einander fortſchreiten, denn das c in der Unterſtimme gilt bei dem zweiten Viertel der Oberſtimme eben ſo gut als bei dem erſten (e). Aus rein harmoniſchem Geſichtspunkte betrachtet und beurtheilt, iſt es einerlei, ob der Satz, wie er daſteht, oder auf folgende Weiſe geſchrieben iſt:



wo blos dem Auge, nicht mehr dem Ohre auch, ſich die falſche Folge nur noch deutlicher herausſtellt. Wie leicht aber iſt dieſelbe vermieden, wenn wir die Unterſtimme nicht in gerader, ſondern in entgegengeſetzter Bewegung mit der Oberſtimme, alſo auf dieſe Weiſe fortſchreiten laſſen:

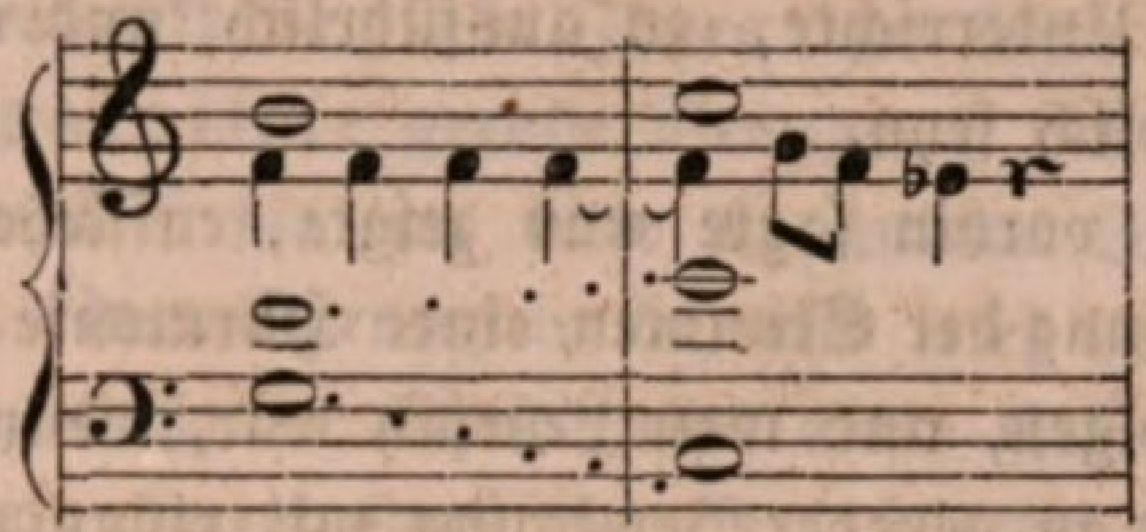


Die Harmonie iſt immer dieſelbe, aber es ſind keine falſchen Octaven mehr in dem Satze. Nehmen Sie folgenden vierſtimmigen Satz:



Iſt die Folge der Harmonie richtig? — an und für ſich wohl — ja; aber nicht in Hinſicht auf die Lage auf die Fortſchreitung der einzelnen Stimmen. In Rückſicht auf dieſe ſind zwiſchen Tenor und Baß verbotene Quinten, denn beide Stimmen ſchreiten in gerader Bewegung

mit einander fort, und das Intervall, das ſie zu einander bilden, iſt eine Quinte. Wie vermeiden wir am leichteſten den Fehler? — Dadurch, daß wir die gerade Bewegung aufheben, und ſtatt deren die beiden Stimmen in entgegengeſetzter Bewegung mit einander fortſchreiten laſſen, alſo auf dieſe Weiſe:



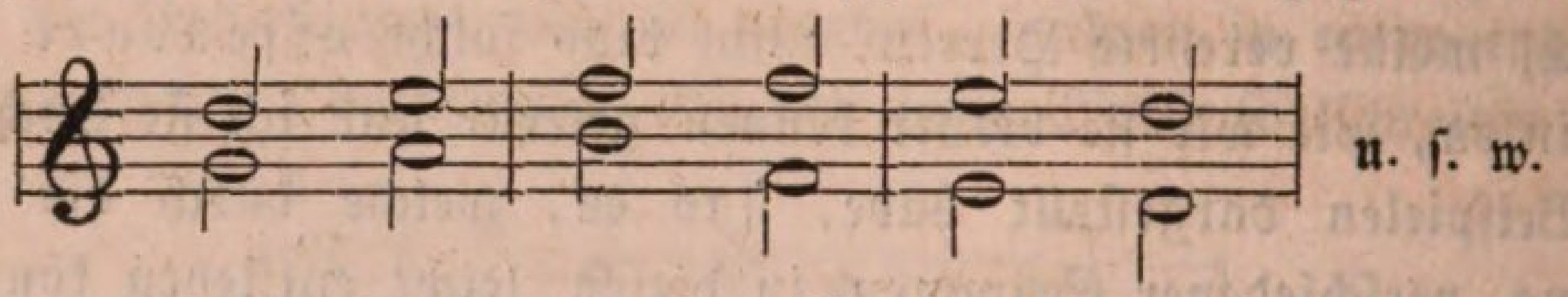
wo nunmehr der Tenor eine Quarte ſteigt und der Baß eine Quinte fällt. Und dieſes Mittel der Gegen- oder Seitenbewegung zur Vermeidung der falſchen Quinten- und Octavenfolgen in ſolchen Fällen, wird immer ſich zweckmäßig und vollkommen genügend, auch anwendbar bewähren, die Harmonie mag ſonſt auch ſich geſtalten, und die Stimmen mögen eine Fortſchreitung gewählt haben, welche ſie wollen: merken Sie und befolgen Sie jene allgemeine Regel, wie ich ſie Ihnen kurz vorhin mittheilte, und die ganze Lehre von dem Einfluſſe der Stimmenfortſchreitung auf die richtige oder fehlerhafte Geſtaltung eines harmoniſchen Satzes iſt in *dieſer Hinſicht* abgethan.

Doch, meine verehrte Herren! nicht blos ſolche *offenbare* Octaven und Quinten, wie wir ſie bisher kennen gelernt und ich ſie auch in den letzten Beiſpielen dargeſtellt habe, ſind es, welche durch die *gerade* Bewegung verſchiedener Stimmen in dieſen leicht entſtehen können und als Fehler in der Harmonie vermieden werden müſſen, ſondern es giebt auch noch eine andere Gattung von ſolchen Intervallenfolgen, die, genau genommen, gegen das Geſetz der Richtigkeit und Reinheit, der naturgemäßen Nothwendigkeit und Schönheit des harmoniſchen Satzes ſtreiten, und ebenfalls nur durch jene Art der Bewegung, die gleichmäßige Fortſchreitung, *gerade* Bewegung der Stimmen gar leicht zum Vorſchein kommen: nämlich die ſogenannten *verdeckten Quinten und Octaven.*

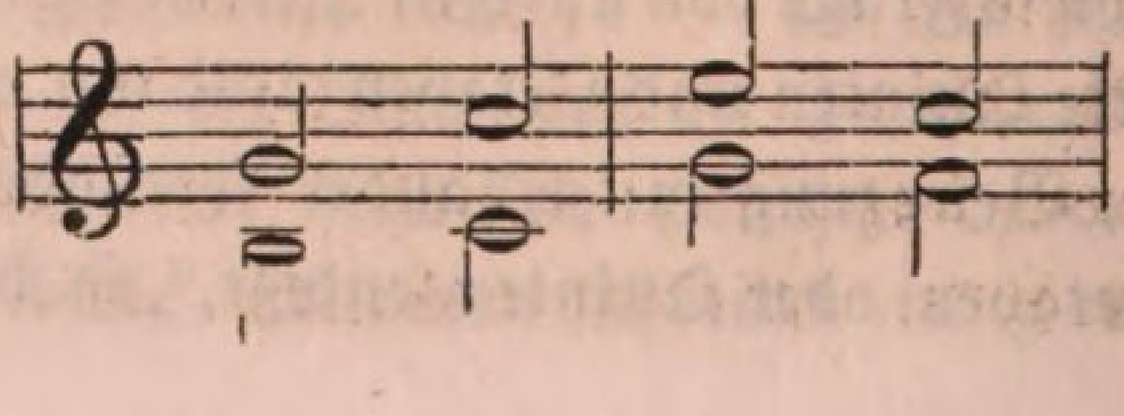
„*Was ſind das: verdeckte Quinten und verdeckte Octaven?*“ — werden Sie mich hier fragen, und gebe ich Ihnen die Antwort, welche wir gewöhnlich auf dieſe Frage von unſeren Herren Tonlehrern erhalten und hören: „daß verdeckte Quinten und Octaven alsdann entſtehen, wenn zwei Stimmen in gleicher Bewegung mit einander fortſchreiten und dieſe Fortſchreitung ſich auf Octaven oder Quinten endigt,“ ſo habe ich Ihnen wohl

Etwas geſagt, aber wiſſen und verſtehen werden diejenigen unter Ihnen, denen die Sache nicht vorher ſchon bekannt war, darnach eben ſo wenig Etwas von dieſer, als ich Etwas davon verſtehe, aus Steinen Gold zu machen. Drücke ich mich daher deutlicher aus, und kann dies auch nicht geſchehen ohne eine etwas umſtändlichere Umſchreibung der Sache, ſo iſt es beſſer bei jedem Unterrichte, zu ausführlich und verſtändlich, als zu kurz und unverſtändlich ſeyn.

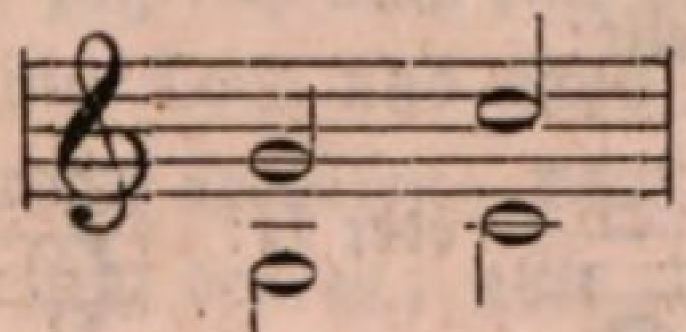
Wie ich Ihnen vorhin ſagte und zeigte, entſtehen beſonders durch die gerade Bewegung der Stimmen einer Harmonie ſolche falſche Quinten- und Octavenfolgen, und mein Lehrſatz war, wenn zwei oder mehrere Stimmen dergeſtalt in gerader Bewegung mit einander fortſchreiten, daß das Intervall, welches ſie zu einander bilden, eine Quinte oder Octave ausmacht, ſo iſt allemal auch die Folge falſch und muß vermieden werden, was geſchieht durch eine Gegen- oder Seitenbewegung der Stimmen. Nun kann aber eine gerade Bewegung bekanntlich auch in ſich verſchieden, nämlich eine parallele und eben ſo oft eine nicht parallele gerade Bewegung ſeyn; denken Sie nur an den Eingang zu meiner heutigen Lection zurück; und es iſt offenbar, daß ich, wenn ich vorhin ſagte, die falſche Folge entſtehe bei gerader Bewegung der Stimmen in Quinten und Octaven, dabei nur an die parallele gerade Bewegung dachte, bei welcher allein nur die Intervallenſchritte ſich völlig gleich bleiben:



Daher heißen ſolche Arten von Fortſchreitungen auch wohl Quinten- und Octaven-Parallelen, oder offenbare Quinten und Octaven. Entſtehen hingegen auch bei nicht paralleler gerader Bewegung zwiſchen zwei oder mehreren Stimmen Quinten- oder Octavenſchritte, ſo nennen wir dieſe Folgen, zum Unterſchiede von jenen offenbaren Quinten und Octaven bei paralleler gerader Bewegung, verdeckte Quinten und Octaven, und warum gerade ſo, verdeckt? werden Sie alsbald ſpäter erfahren. Doch wie können bei einer nicht parallelen geraden Bewegung zwiſchen zwei Stimmen mehrere auf einander folgende Quinten oder Octaven ſich bilden? — bei einer ſolchen Bewegung rücken ja, wie Sie hier ſehen:

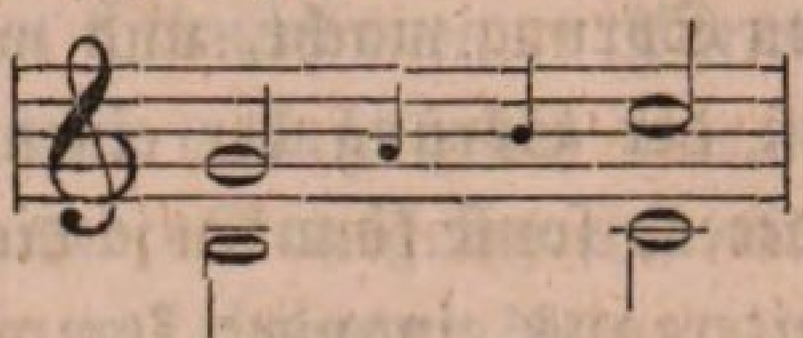


die Stimmen bald näher zuſammen, bald gehen ſie weiter aus einander, können alſo in der Folge niemals ein und daſſelbe Intervall mehreremale hinter einander bilden? — Freilich iſt das wahr, und faſt ſollte man geneigt ſeyn, auf die erſte Frage ein unbedingtes Nein zu antworten; aber die Theorie iſt gewiſſenhafter und unterſucht die Sache genauer. Zuerſt bemerkt ſie, wie Ihnen das letzte Beiſpiel auch klar macht, daß eine unparallele gerade Bewegung der Stimmen niemals geſchehen kann, ohne daß die eine oder die andere Stimme dabei, oder auch beide Stimmen, einen Sprung macht, und wird von beiden Stimmen ein ſolcher begangen, daß der Sprung der einen Stimme immer größer ſeyn muß als der der anderen, ſonſt könnten ja die Stimmen nicht entweder näher zuſammen oder weiter aus einander kommen; dann läßt ſie auch die Töne, welche zwiſchen einem ſolchen Sprunge liegen und in demſelben übergangen werden, nicht unbeachtet, und wenn nun der Sprung der Art beſchaffen iſt, daß der letzte darin übergangene Ton das Intervall einer Quinte oder Octave bildet, und die folgenden Haupttöne, d. h. gehörten Töne der beiden mit einander auf ſolche Weiſe fortſchreitenden Stimmen auch in dem Verhältniſſe einer Quinte oder Octave zu einander ſtehen, ſo ſagt die Theorie, daß eine verdeckte Quinte oder Octave in der Fortſchreitung ſtatt finde, und nennt dieſelben deshalb ſo (verdeckt), weil die erſte Quinte oder Octave nicht eigentlich effectuirt, nicht gehört wird, ſondern nur in der Idee des Sprunges enthalten iſt. Nehmen wir z. B. an, zwei Stimmen ſchreiten auf folgende Weiſe mit einander fort:

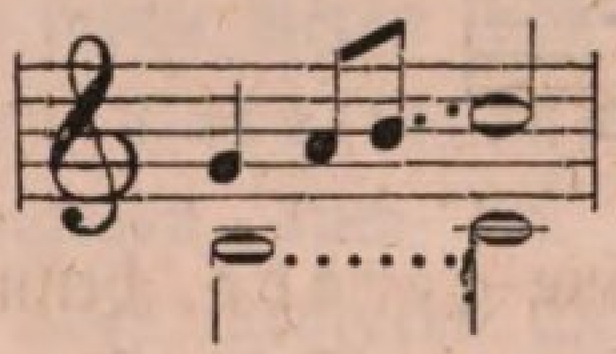
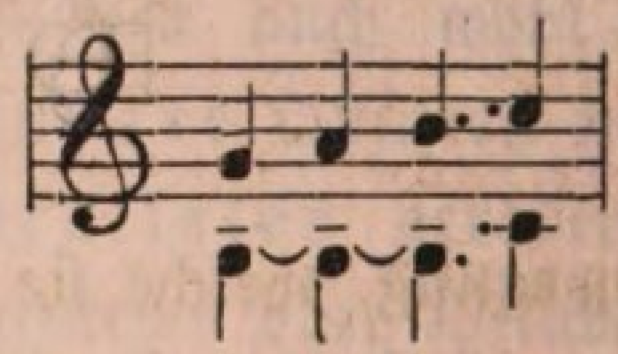


ſo iſt die Bewegung, welche ſie machen, eine gerade, denn beide Stimmen ſchreiten aufwärts mit einander fort, nur iſt die Bewegung nicht zugleich auch eine parallele, ſondern ungleiche, da die Stimmen nicht in ein und denſelben, ſondern in verſchiedenen Intervallen mit einander fortſchreiten, und eine offenbare Quinten- oder Octavenfolge, welche eine parallel gerade Bewegung zugleich vorausſetzt, kann alſo durchaus nicht darin ſtatt haben; aber gleichwohl ſind bei ſolcher Fortſchreitung verdeckte Quinten oder Octaven möglich, und um zu wiſſen nun, ob eine ſolche fehlerhafte Quinten- oder Octavenfolge darin ſtatt findet, brauchen wir nur zu unterſuchen, in welchem Intervallenverhältniſſe der letzte in dem Sprunge übergangene Ton, wenn er gehört würde, zu dem letzten Tone der anderen Stimme ſtehen würde, und bildet

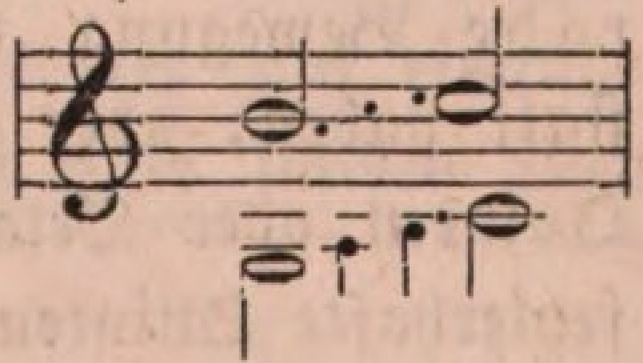
er zu dieſem eine Quinte oder Octav, und ſtehen auch die beiden folgenden Haupttöne, welche wirklich gehört werden, in dem Verhältniſſe einer Quinte oder Octav, ſo hat auch dieſe gerade Bewegung, obſchon nicht parallel zugleich, eine, wenn auch nicht offenbare, ſo doch verdeckte Quinten= und Octavenfolge zuwege gebracht. Um die darauf hinzielende Unterſuchung des Beiſpieles Ihnen recht deutlich und begreiflich zu machen, will ich die in dem Sprunge der Oberſtimme übergangenen Töne mit kleinen Nötchen dazwiſchen ſetzen:



Sie ſehen, die Oberſtimme ſpringt eine Quarte in die Höhe, und die Unterſtimme ſchreitet um eine Stufe aufwärts fort; die erſten beiden Töne ſtehen in dem Verhältniſſe einer Sexte, die letzten beiden in dem Verhältniſſe einer Octav zu einander: an eine offenbare Quinten= oder Octavenfolge, eine wirkliche Quinten= oder Octaven parallele iſt alſo bei dem Satze nicht zu denken; indeſſen weil der letzte Ton, den die Oberſtimme in der Leiterfolge durch den Sprung, den ſie macht, übergeht, gleichwohl zu dem Tone der Unterſtimme eine Octav ausmacht (h zu h), und nun die folgenden beiden wirklich gehörten Töne der beiden Stimmen auch in dem Verhältniſſe einer Octav zu einander ſtehen, ſo iſt gleichwohl eine Octavenfolge, eine verdeckte Octav, in dem Satze vorhanden; denn denken wir uns die überſprungenen Töne wirklich ausgeführt, den Satz alſo vielleicht ſo geſtellt:

 oder ſo: 

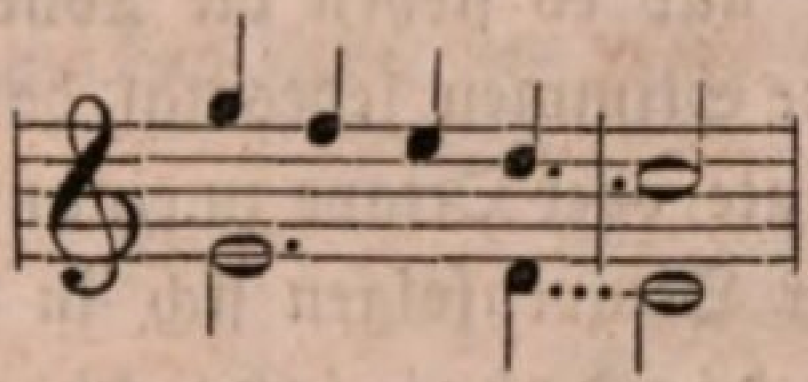
ſo wären ja offenbare Octavenfolgen in demſelben, weil Ober= und Unterſtimme gleichmäßig in Octaven mit einander fortſchreiten. — Führe ich auch ein Beiſpiel von verdeckten Octaven an, wo die Unterſtimme den Sprung macht:



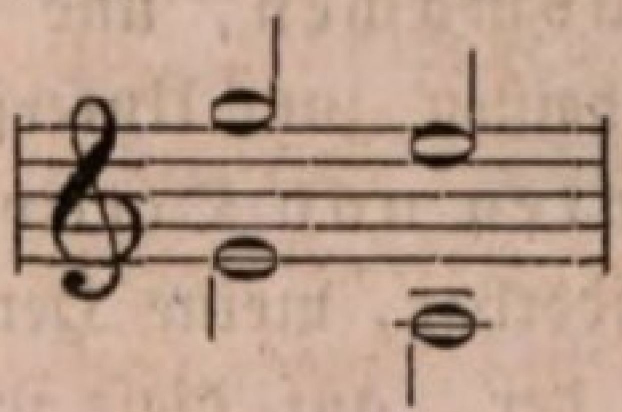
Indem ich die überſprungenen Töne gleich mit kleinen Noten dazwiſchen bemerkte, ſehen Sie deutlich, daß die Sache ſich eben ſo verhält als vorhin, nur umgekehrt die Unterſtimme ſtatt vorhin die Oberſtimme den

Sprung macht. Schreiten beide gleichmäßig ſich fortbewegenden Stimmen in Sprüngen fort, ſo unterſuchen wir natürlich in beiden Stimmen die letzt übergangenen Töne, um zu erfahren, ob vielleicht verdeckte Quinten oder Octaven ſich in dem Satze vorfinden. So ſind z. B. in folgendem Beiſpiele

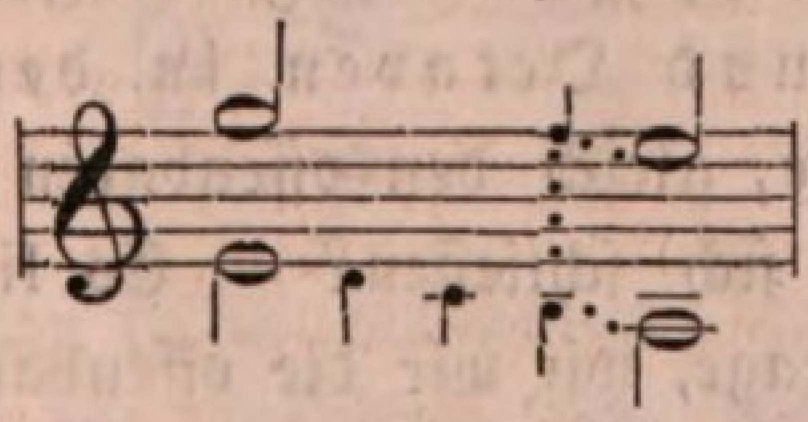
ſolche Octaven, weil wir uns denken müſſen, daß, wenn der Satz ſo geſchehen wäre, daß die überſprungenen Töne wirklich zu Gehör kämen, wie hier



offenbare Octaven, wirkliche Octavenparallelen darin ſtattgefunden hätten. Nehmen Sie noch folgenden Satz:



Beide Stimmen ſchreiten in gerader Bewegung ſpringend abwärts fort, aber die Bewegung iſt nicht zugleich auch eine parallele, ſondern ungleiche, da die Stimmen zuerſt eine Terz und dann eine Quinte zu einander bilden; an eine offenbare Quinten- oder Octavenfolge iſt alſo in dem Satze durchaus nicht zu denken; aber da das letzte Intervall der Stimmen eine Quinte iſt, ſo iſt vielleicht eine verdeckte Quinte in dem Satze möglich, und es kommt zu deren Erfund nur darauf an, in welchem Verhältniſſe die zuletzt von beiden Stimmen überſprungenen Töne zu einander ſtehen. Ich will wiederum die überſprungenen Töne in kleinen Nötchen zwiſchen die Hauptnoten ſetzen:



wirklich bilden auch dieſe zuletzt überſprungenen beiden Töne (h—f) eine Quinte, und da ſie nun gleichmäßig zu der folgenden gehörten Quinte abſteigen, ſo iſt eine verdeckte Quinte in dem Satze nicht zu verkennen.

Damit iſt Ihnen ſicher vollkommen klar, was man unter einer verdeckten Quinte oder Octave zu verſtehen hat, und ich kann getroſt nun folgenden Lehrſatz aufſtellen:

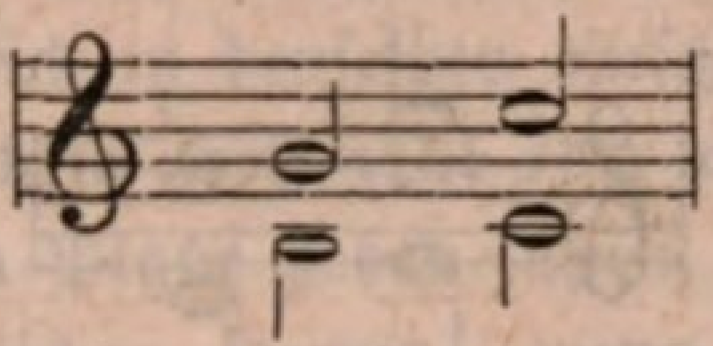
iſt die gerade Bewegung zweier oder mehrerer Stimmen zugleich eine parallele, und ſtehen die Töne der verſchiedenen Stimmen in dem Verhältniſſe einer Quinte oder Octave zu einander, ſo entſtehen allemal offenbare falſche Quinten und Octaven in der Fortſchreitung, über deren Vermeidung wir uns bereits auch hinlänglich unterrichteten;

iſt die gerade Bewegung ſolcher Stimmen aber keine parallele zugleich auch, ſondern eine ungleiche, nun entweder convergirende oder divergirende, und es ſtehen die Töne nach dem Sprunge, den eine oder beide Stimmen jedesmal dabei machen, in dem Verhältniſſe einer Quinte oder Octave zu einander, ſo können gleichwohl auch Quinten= oder Octavenfolgen ſich in der Fortſchreitung bilden, wenn nämlich die dabei letzt übergangenen Töne der Stimmen das Intervall einer Quinte oder Octave mit einander ausmachen, und dieſe oder ſolche Quinten= oder Octavenfolgen heißen zum Unterſchiede von jenen offenbaren — verdeckte Quinten und Octaven.

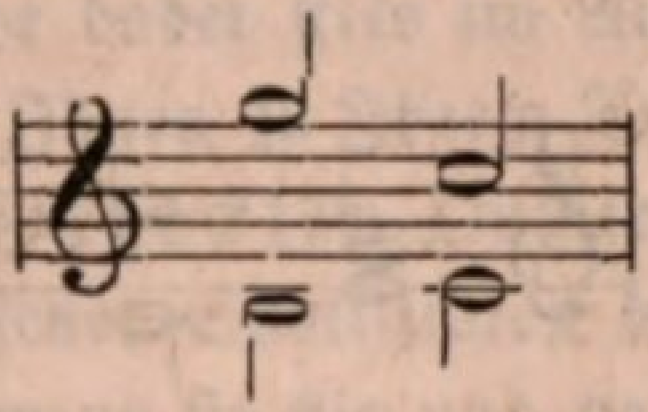
Es wäre wahrlich wunderbar, meine Herren! wenn auch nur Einer unter Ihnen ſich befände, der, auf dieſe Weiſe die Sache dargeſtellt, dieſelbe nicht vollkommen zu faſſen vermöchte und wirklich auch vollkommen verſtanden hätte. Ich zweifle nicht daran, und jenen Lehrſatz befolgt, werden Sie auch niemals Gefahr laufen, in irgend einen Irrthum über den Gegenſtand zu gerathen. Aber überzeugen müſſen Sie ſich abermals auch, welchen bedeutenden Einfluß die Richtung, welche die verſchiedenen Stimmen in ihrer Fortſchreitung nehmen, auf die Richtigkeit und Reinheit des ganzen harmoniſchen Satzes äußert, und wie ſorgfältig namentlich die gerade Bewegung mehrerer Stimme beachtet und behandelt ſeyn will.

Doch jetzt ſofort zur Beantwortung der Fragen, wie auch ſolche verdeckte Quinten und Octaven in der Harmonie zu vermeiden ſind, wenn ſie, gleich den offenbaren, einen Fehler gegen die Richtigkeit derſelben in ſich ſchließen? — Es liegt dieſelbe nicht minder nahe als jene auf die Frage, wie wir die offenbaren Quinten und Octaven in der Fortſchreitung zu vermeiden haben; denn entſtehen die verdeckten Octaven und Quinten eben ſowohl als dieſe offenbaren nur bei einer geraden Bewegung der Stimmen, was Niemand, beſonders nach dem Bishe=

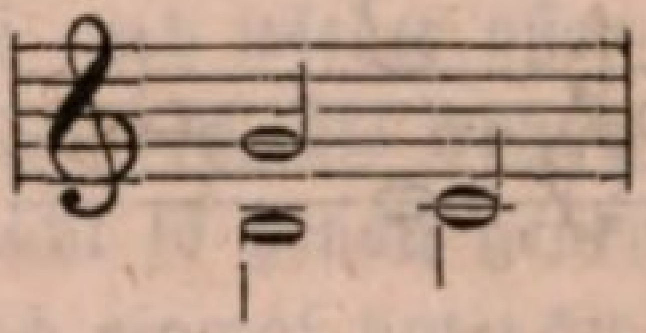
rigen beſtreiten wird, ſo *werden ſie*, ebenfalls gleich den offenbaren Quinten und Octaven, *auch augenblicklich vermieden und aufgehoben ſeyn*, wenn wir die *gerade Bewegung vermeiden und aufheben* und ſtatt deren die Stimmen eine *Gegen- oder Seitenbewegung* machen laſſen. Ich will zum Beweiſe alle die bisher zur Erklärung der Sache mitgetheilten Beiſpiele wieder aufnehmen. In dieſem Satze



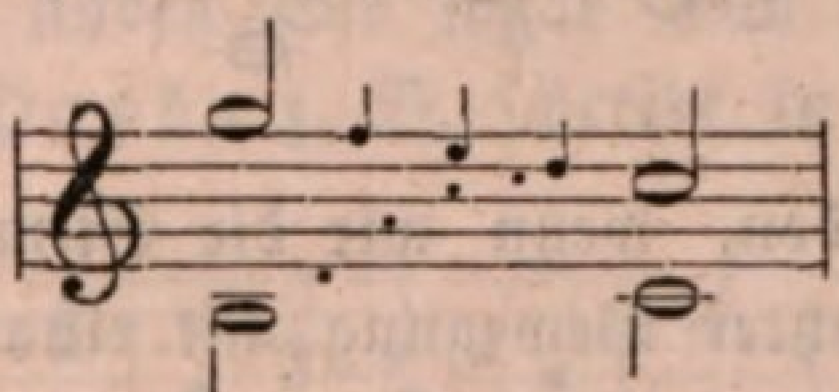
war, wie ich eben zeigte, eine *verdeckte Octave*: iſt auch noch eine vorhanden, wenn ich die beiden Stimmen ſtatt eine gerade eine entgegengeſetzte Bewegung machen laſſe, wie hier? —



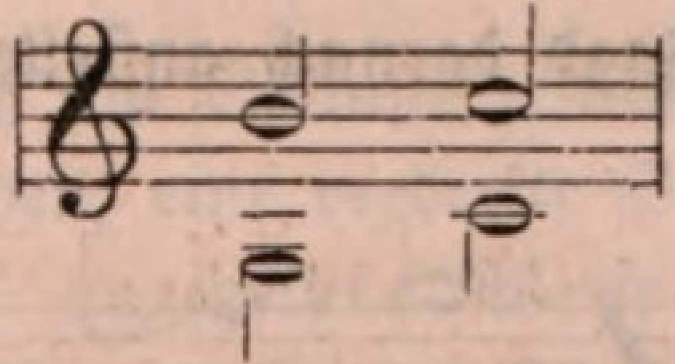
oder



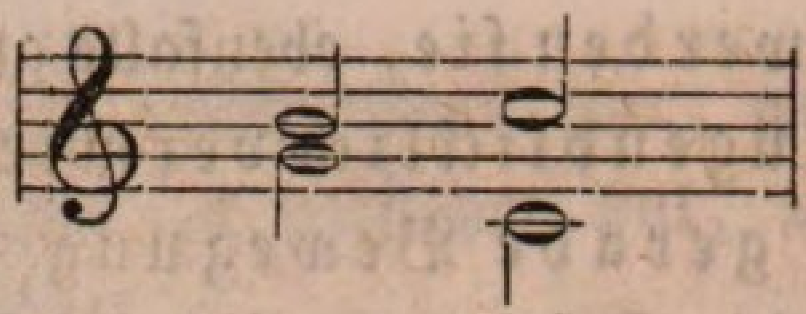
Nein! denn ich mag die in der Oberſtimme überſprungenen Töne prüfen wie und ſo oft oder genau ich will, ſo wird niemals doch das Reſultat zum Vorſchein kommen, daß der letzt überſprungene Ton eine Octav zu der anderen Stimme ausmacht, in welchem Falle allein, weil die folgenden gehörten Töne in dem Verhältniſſe einer Octav zu einander ſtehen, eine verdeckte Octave vorhanden ſeyn kann:



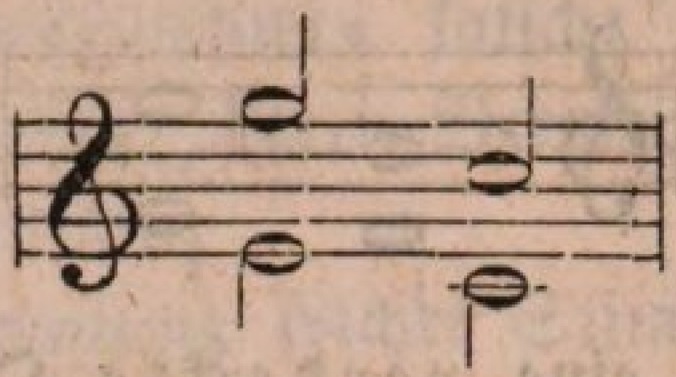
wo iſt die Octav? — nirgends, ſondern der letzt überſprungene Ton macht die Terz zu dem Tone der anderen Stimme aus; alſo iſt auch keine falſche Octavenfolge da. Nicht anders verhält es ſich mit dem folgenden Beiſpiele:



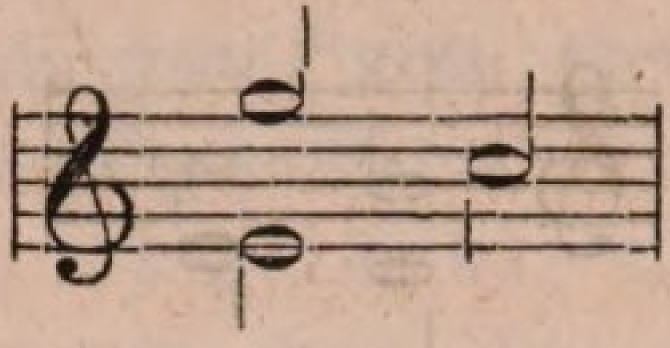
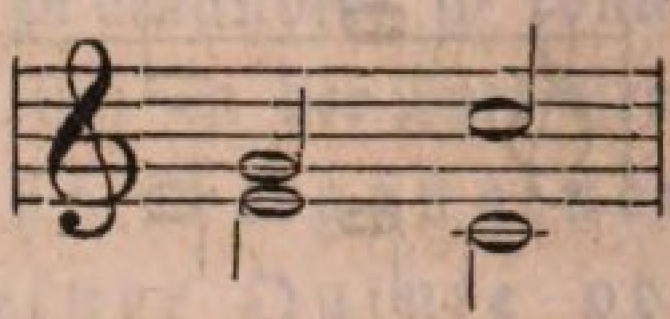
ſo iſt eine verdeckte Octav darin vorhanden, wie ich vorhin ausführlich darthat; aber laſſen wir die Stimmen nicht mehr in *gerader*, ſondern in entgegengeſetzter Bewegung mit einander fortſchreiten, auf dieſe Weiſe vielleicht:



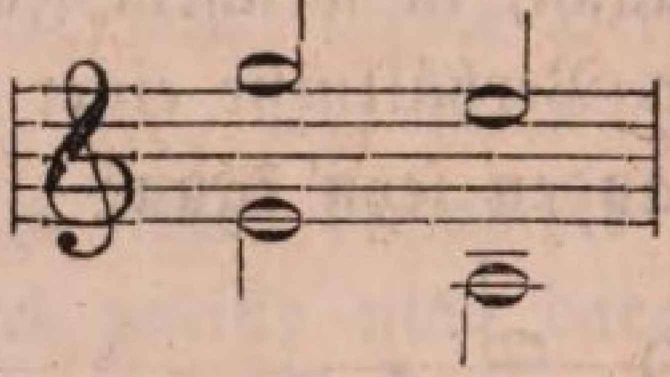
ſo kommt keine, ſo wenig eine verdeckte als eine offenbare Octav in der Fortſchreitung mehr zum Vorſchein, und die Harmonie an und für ſich bleibt immer dieſelbe. Auch in folgendem Satze



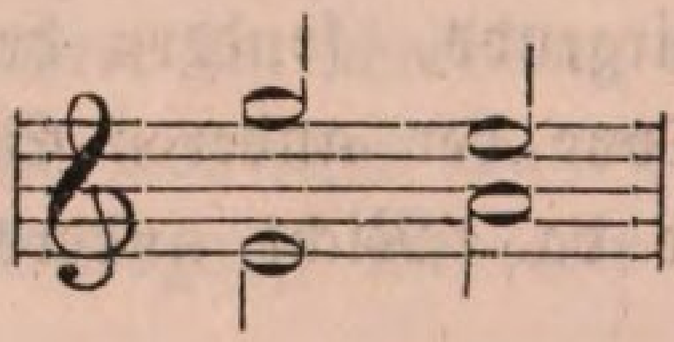
war eine verdeckte Octave: iſt ſie jetzt noch vorhanden, wenn wir die Stimmen ſo fortſchreiten laſſen:

 oder 

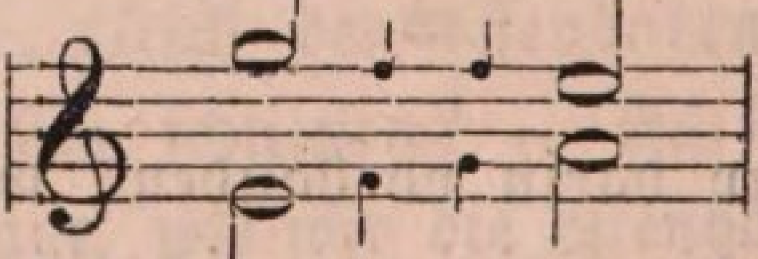
Nein! — und in folgendem Satze war, wie Sie ſich erinnern oder oben an dem Beiſpiele und ſeiner Darſtellung auch noch ſehen können, eine verdeckte Quinte:



iſt ſie auch noch vorhanden, wenn wir die Stimmen ebenfalls, ſtatt in gerader, in entgegengeſetzter Bewegung mit einander fortſchreiten laſſen:



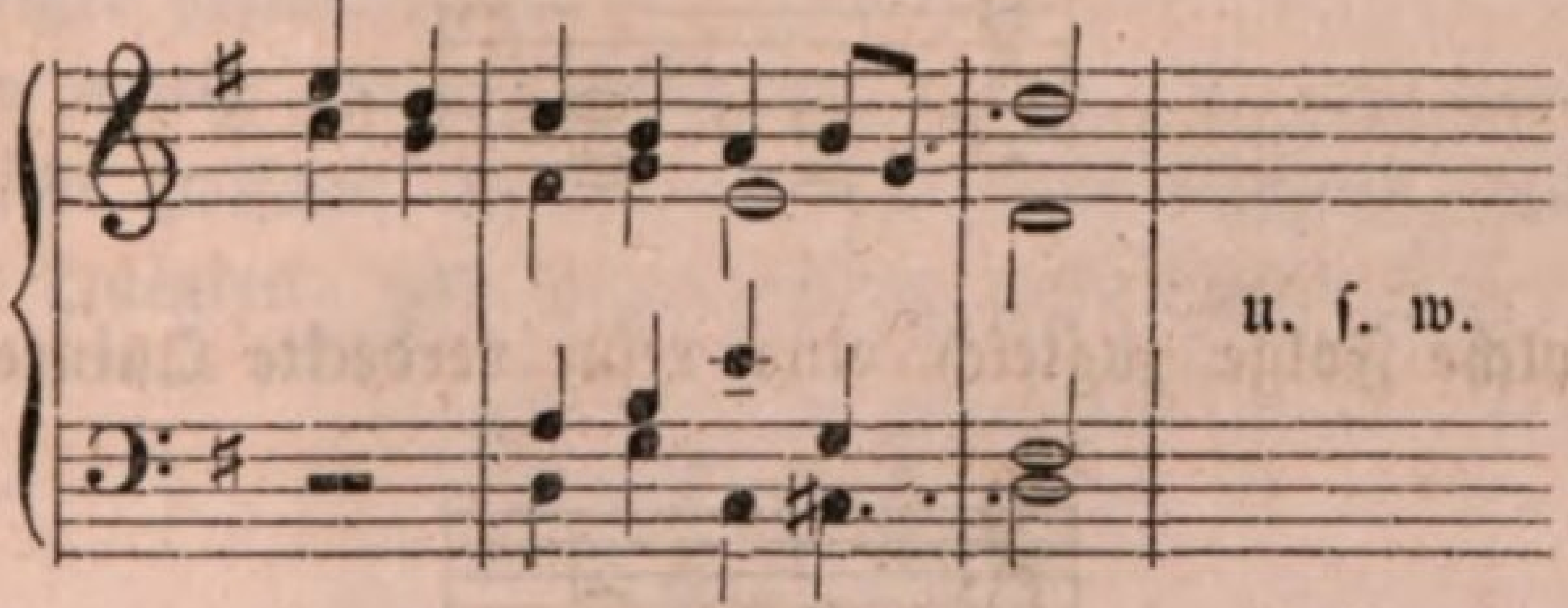
nein, wir mögen eine Jagd darnach anſtellen, welche und wie wir ſie wollen:



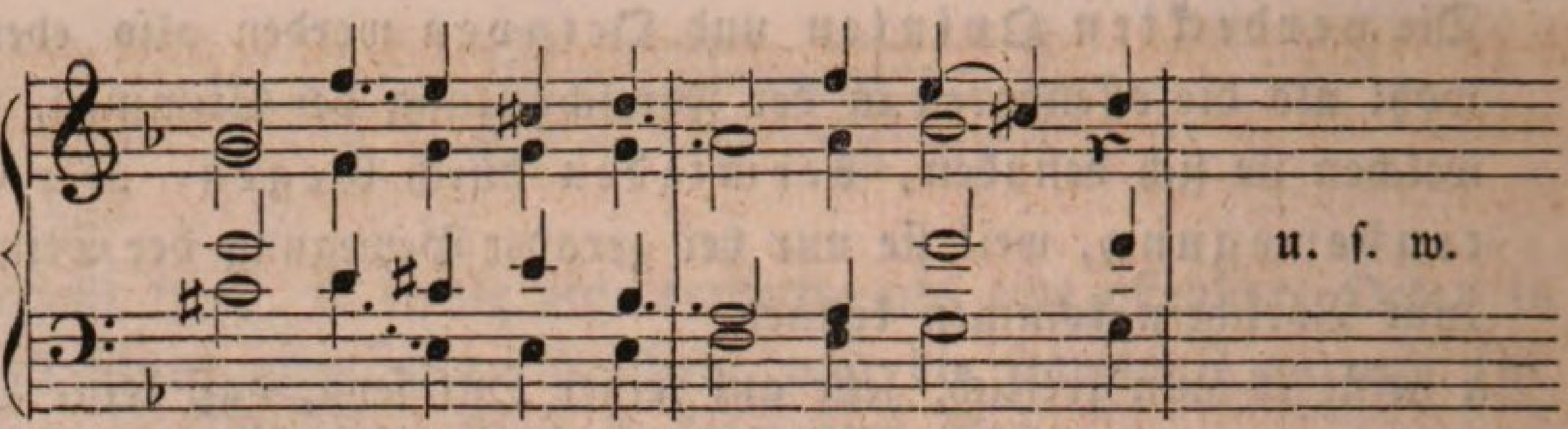
niemals kommt heraus und zum Vorſcheine, daß die letzt überſprungenen Töne auch eine Quinte zu einander ausmachten.

Die verdeckten Quinten und Octaven werden alſo eben ſowohl als die offenbaren in der Fortſchreitung der Stimmen, unter welchen ſie ſich befinden, vermieden durch Gegen- oder Seitenbewegung, weil ſie nur bei gerader Bewegung der Stimmen zum Vorſchein kommen können.

Da heißt es nun freilich, ſehr auf ſeiner Hut ſeyn, daß keine Quinten oder Octaven in dem Satze entſtehen, denn nicht einen Augenblick ſind wir ſicher, daß ſie ſich in denſelben einſchleichen, ganz unvermerkt, ſo bald wir nur einen Schritt weit zwei oder mehrere Stimmen in gerader Bewegung von ihrem Platze gehen laſſen, und ich kann Ihnen nicht verdenken, meine verehrlichen Herren! wenn Sie jetzt die Kunſt des harmoniſchen Satzes nicht mehr als ein gar zu leichtes Spielwerk anſehen, vielmehr ein wenig zurückſchrecken vor den mancherlei gar feinen Subtilitäten, welche dabei ſtets im Auge zu behalten ſind. Indeſſen, meine Herren! muß ich Ihnen zu Ihrem Troſte doch auch wieder offen geſtehen, daß es mit den verdeckten Quinten und Octaven, die wohl den vorzüglichſten Inhalt jener Subtilitäten bilden, nicht ſo genau genommen zu werden braucht, wenn ſie hie und da uns auch einmal unter der Hand hinwegſchlüpfen, und die offenbaren Quinten und Octaven ſtellen ſich ſo ſehr klar und deutlich merkbar dem Auge und Ohre dar, daß wohl kein Vernünftiger ſich ihrer bei auch nur einiger Aufmerkſamkeit zu Schulden kommen laſſen wird, zumal da das Werk ihrer Vermeidung eine ſo leichte Aufgabe iſt und die Mittel dazu ſo nahe zur Hand liegen. Verdeckte Quinten und Octaven finden Sie ſogar auch in den Werken unſerer klaſſiſcheſten Meiſter; Haydn z. B. ſchreibt in einem ſeiner Quartette:

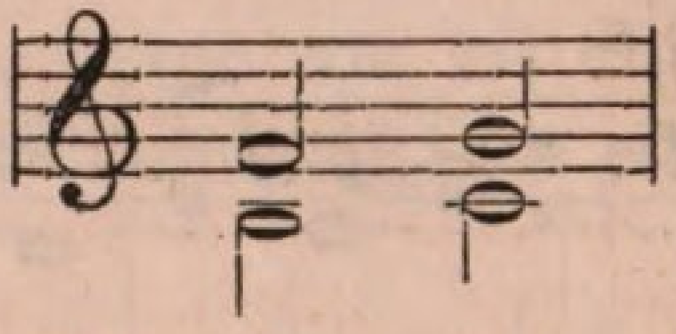


iſt da nicht augenſcheinlich am Schluſſe zwiſchen erſter Violine und Violoncell, wo die Punkte ſtehen, eine verdeckte Octave? — Prüfen Sie nur die beiden Stimmen auf angegebene Weiſe genau. Mendelsſohn-Bertholdy, dem kein Menſch in der Welt doch wohl einen Mangel an harmoniſchen Kenntniſſen vorzuwerfen ſich anmaßen wird, ſchreibt kürzlich noch in ſeinem ſo viel beliebten 42ſten Pſalm (op. 42) unter Anderem:

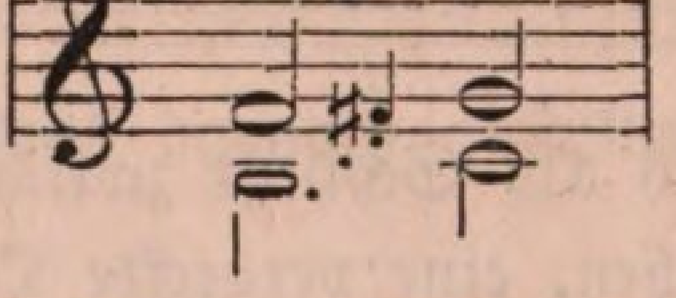


und ſind da nicht einmal zwiſchen Sopran und Baß, das anderemal zwiſchen Sopran und Tenor verdeckte Octaven? — Niemand in der Welt kann uns von dem Gegentheile überzeugen.

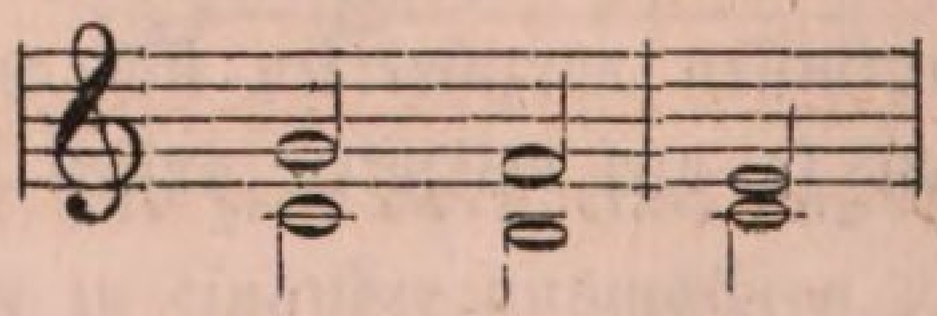
Mit den **verdeckten** Quinten und Octaven hat es alſo nicht ſo große Noth, wenn ſie auch hier und da ſich einmal einſchleichen; ja ſie laſſen ſich oft bei dem beſten Willen auch nicht ganz vermeiden; nur, meine Herren! nehmen Sie dieſe Bemerkung, die ich blos zu Ihrer Tröſtung bei gar zu großer Sorge und Angſt, einen Fehler zu begehen, nebenbei machte, nicht ſo auf, als ſollten damit alle Peccate gegen die Regel entſchuldigt ſeyn, und dürften auf jene Autoritäten hin Sie tüchtig darauf los Octaven und Quinten ſpielen. Ich habe das Vertrauen zu Ihnen, daß Sie mich recht verſtehen, und ſetze ein gleiches in Ihre Redlichkeit und Ihren guten Willen, daß Sie nicht ohne Noth oder mit Abſicht gar eine ſelbſt nur verdeckte Quinte oder Octav in Ihren harmoniſchen Satz bringen. Das wäre betrübt, und eben ſo wenig zu entſchuldigen, als wollten Sie **offenbare** Octaven und Quinten darin anbringen, die unter allen Umſtänden ſtreng verboten ſind, und nicht entſchuldigt werden können. Auch möchte ich Ihnen nicht rathen, eine **verminderte** oder **kleine** Quinte einer **reinen** vorausgehen zu laſſen, als:



weil eine ſolche Folge zugleich eine reine verdeckte Quinte in ſich enthielte:

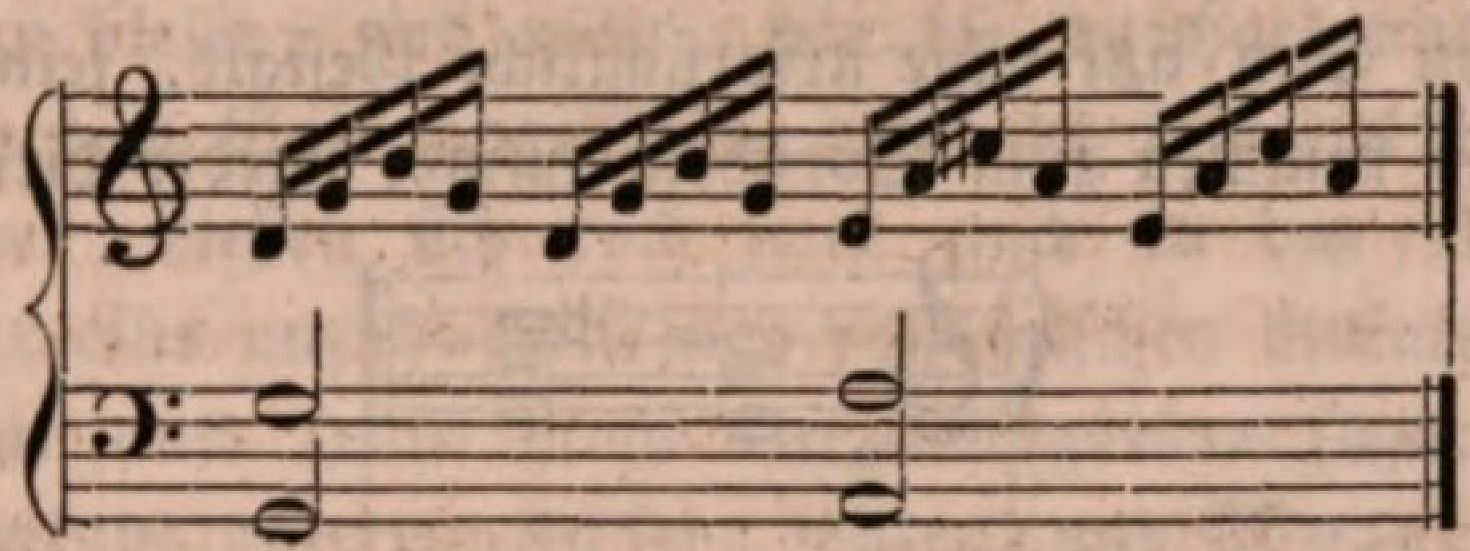


Dagegen dürfen Sie wieder, wenn es ſich nicht anders machen läßt, auf eine reine Quinte wohl eine verminderte oder kleine folgen laſſen:

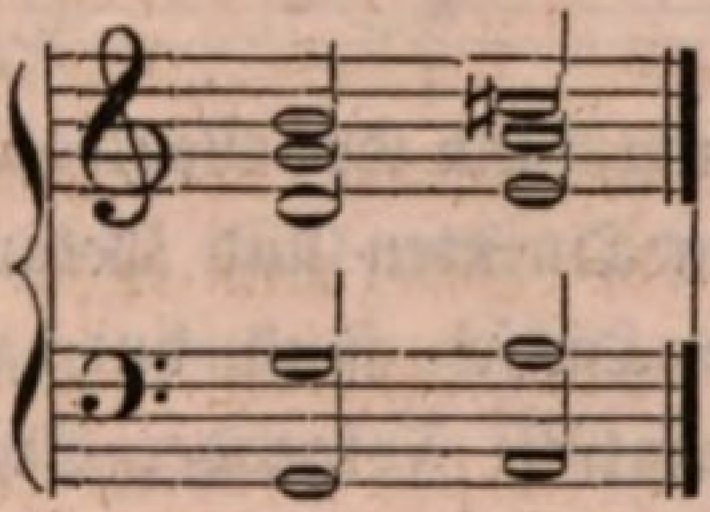


weil in ſolchem Falle die verminderte Quinte meiſtens die urſprüngliche Septime, alſo der vollſtändige Accord die erſte Umkehrung des Dominant-Septimenaccordes iſt, wie auch aus dem Beiſpiele ſchon erhellet.

Ferner wollen Sie ſich um Alles in der Welt nicht der Meinung hingeben, als wären auch ſchon durch *Zergliederung* der Accorde etwa, bei welcher dann die Töne der verſchiedenen Stimmen eigentlich nicht mehr zu gleicher Zeit erſcheinen, ſolche unerlaubte Fortſchreitungen von Quinten und Octaven ſchon vermieden und aufgehoben, oder wohl gar nicht vorhanden. Wenn ich ſpiele oder ſchreibe:

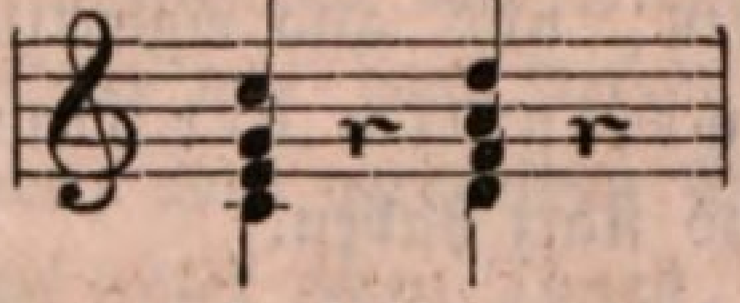


oder wie anders ich die Zergliederung vornehme, ſo iſt das eben ſowohl *falſch*, weil Quinten- und Octavenfolgen darin enthalten ſind, als wenn ich ſpiele oder ſchreibe:

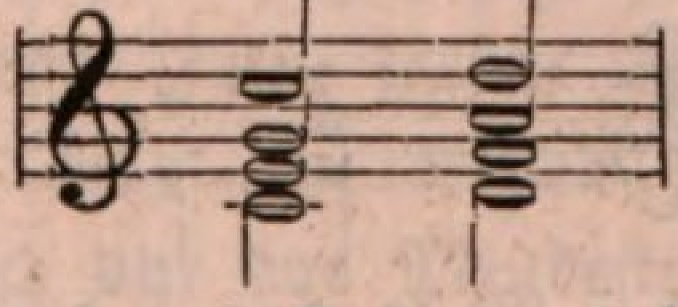


wo die Accorde nicht zergliedert ſind, in ihrer urſprünglichſten Lage erſcheinen, und eben deshalb die falſchen Quinten- und Octavenfolgen nur noch ſinnfälliger hervortreten.

Eben ſo wenig als die Zergliederung der Accorde heben *Pauſen*, welche vielleicht zwiſchen die Accorde zu ſtehen kommen, das Unerlaubte einer ſolchen Quinten- und Octavenfolge auf; dieſer Satz:

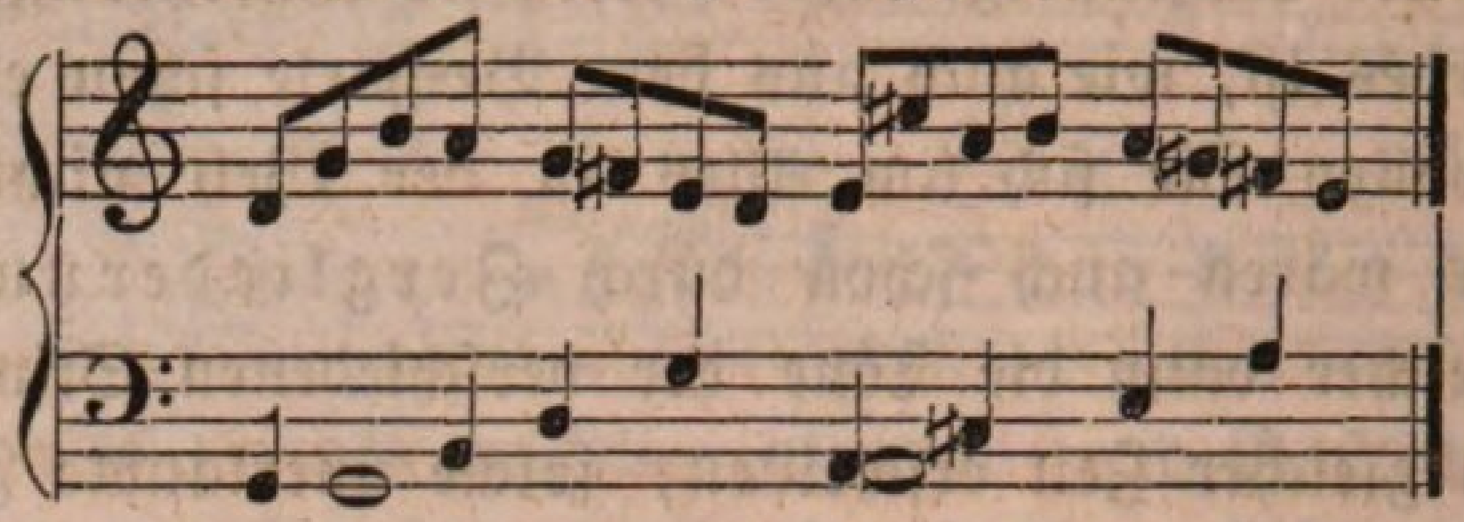


iſt ungeachtet der Pauſen eben ſo falſch als dieſer:

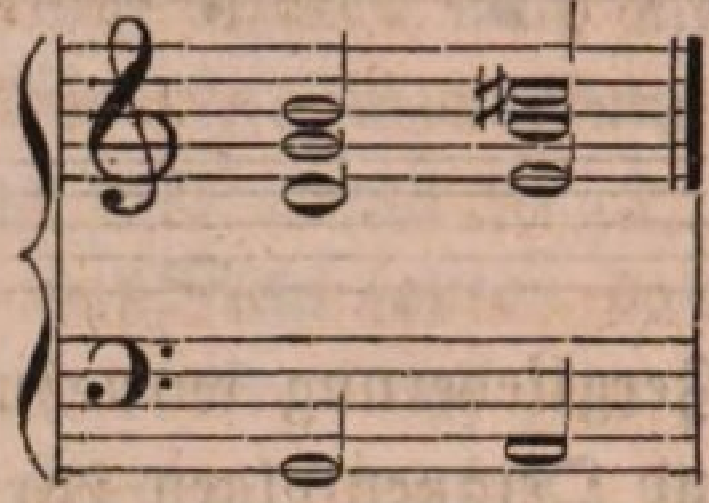


weil dort wie hier ſich Quinten und Octaven befinden; oder können endlich *Hülfs-* oder *durchgehende Noten* das Fehlerhafte einer ſolchen Folge bedecken oder vergeſſen machen. Behalten wir das vorhergehende Bei-

ſpiel bei, und zergliedern nicht allein die Accorde, ſondern ſuchen ſie auch mit durchgehenden und Hülfsnoten zu verzieren:



Die falſche Quinten- und Octavenfolge iſt immer noch in dem Satze, denn die Haupttöne in demſelben ſind immer noch dieſelben, und führen wir den ganzen Satz auf ſeine urſprüngliche Geſtalt, ſeine weſentlichſten Töne zurück, ſo kommen zum Vorſchein immer wieder dieſe Accorde,



in denen die falſche Quinten- und Octavenfolge auf den erſten Blick einleuchtet.

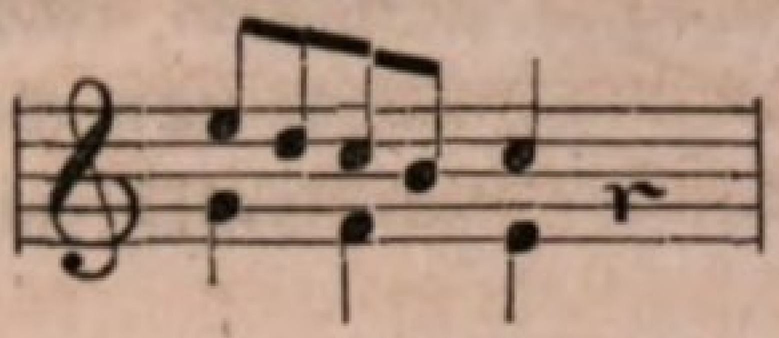
Doch — und das mag denn das Letzte ſeyn, was Sie ſich in Beziehung auf die verbotenen Quinten und Octaven in der Harmonie merken wollen — wenn die Hülfs- und durchgehenden Noten nicht im Stande ſind, eine ſolche falſche Folge der Stimmen zu verbeſſern, aufzuheben oder wenigſtens doch zu verbergen, ſo müſſen umgekehrt ſie auch nicht im Stande ſeyn können, ſolche falſche Folgen zu befördern oder zu erzeugen, und was folgt daraus? —

> daß Quinten- oder Octavenfolgen, welche durch Einführung von *durchgehenden* oder *Hülfs-Noten* *erſt* in der Harmonie und den Bewegungen der Stimmen derſelben entſtehen, *nicht* verboten ſeyn können, und alſo eigentlich *falſche* ſolche Folgen nur zwiſchen den *weſentlich der Harmonie angehörenden* Tönen entſtehen und ſtatt haben.

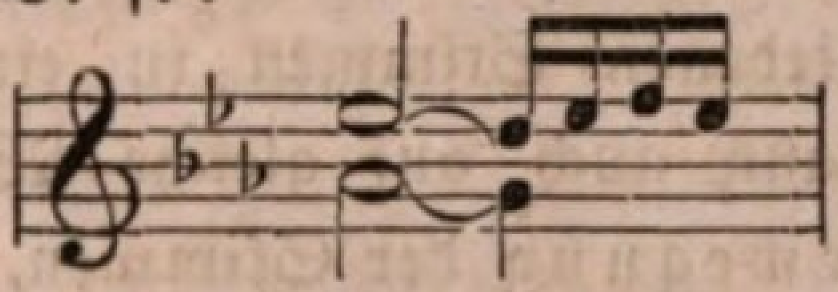
Wenn ich z. B. folgenden zweiſtimmigen Satz habe:

ſo wird kein Menſch in der Welt daran denken, daß auch nur irgend eine Art von vielleicht Quinten- oder Octavenfolge darin ſtatt hat; aber ich ſoll den erſten Sprung einer Quarte in der Oberſtimme nur mit

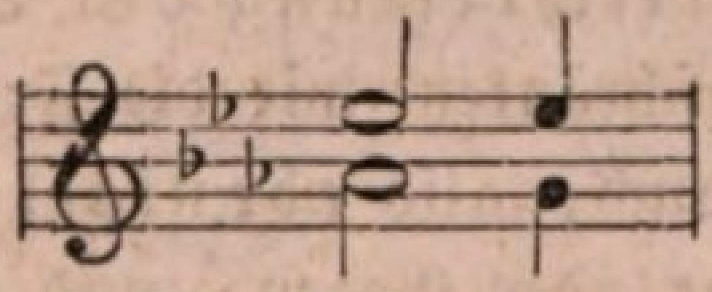
durchgehenden Noten ausfüllen wollen, alſo den Satz auf dieſe Weiſe ſchreiben oder ſpielen:



und es ſind augenblicklich auch zwei Quintenſchritte in demſelben vorhanden, die aber nicht verboten ſeyn können, ja vielmehr erlaubt ſeyn müſſen, weil ſie durch Durchgangsnoten erſt enſtanden, und zwiſchen den weſentlichen, denjenigen Tönen, aus welchen die Harmonie urſprünglich beſtand, die weſentlich zu dieſer, und nicht, wie die durchgehenden Noten, als bloßer Zierrath dem Satze angehören, durchaus keinerlei Art von falſcher Folge obwaltete. Ließen ſich doch ſonſt auch in den Werken unſerer größten Meiſter eine unzählige Menge von falſchen Quinten und Octaven auffinden, wenn auch ſolche bloße Verzierungstöne ſogar dem Verbote ſolcher Fortſchreitung unterworfen ſeyn ſollten, und Mozart ſelbſt ſchreibt hundert- für einmal z. B. ſo:



alſo dem Scheine nach eine offenbare Quintenparallele, aber das d in der Oberſtimme über dem g iſt nicht weſentlicher Harmonienton, ſondern blos verzierende Hülfsnote, und ſo kann es auch zu keiner falſchen Quintenparallele Veranlaſſung geben. Die weſentlichen Harmonientöne in dieſem Satze ſind:



und unter ſolchen iſt keine falſche Folge vorhanden.

So laſſen Sie denn, meine hochzuverehrende Herren! Quinten und Octaven zwiſchen den durchgehenden und Hülfs-Tönen meinetwegen entſtehen: ſie machen dem Ohre wie dem Herzen und auch der Theorie, dem Kopfe, keinen Kummer; aber vermeiden Sie dergleichen Folgen mit ſtrengſter Gewiſſenhaftigkeit unter allen Tönen, welche als weſentlich der vorhandenen Harmonie angehören. Ich ſage „mit ſtrengſter Gewiſſenhaftigkeit,“ und ſicher mit Recht: keine falſche Quinte oder Octave ſchleicht ſich irgendwo anders ein denn auf Koſten der beſſeren Melodie wie Harmonie, und dieſen auch nur das Mindeſte von ihrem Werthe vergeben, und das ganze Werk, ſeine Schönheit und ſeine Wirkung, leidet darunter.

Zweiunddreißigſte Lection.

Fortſetzung der vorhergehenden Lection,

insbeſondere aber

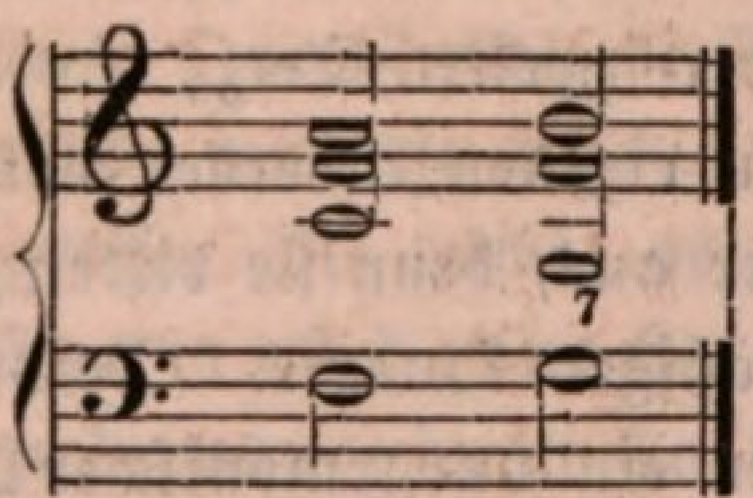
über den ſogenannten Queerſtand.

Es war der Fehler der Quinten- und Octavenfolge, meine Herren! welchen wir in unſerer vorhergehenden Lection durch die Bewegungen der verſchiedenen Stimmen in einer Harmonie entſtehen ſahen, und den wir dann auch auf gleiche Weiſe wieder, d. h. nur durch eine andere Bewegung der Stimmen, vermeiden lernten; doch war es nur die gerade Bewegung, ob nun parallel oder nicht parallel zugleich, durch welche dieſer Fehler in der Harmonienfolge ſo gar leicht entſtand, und es fragt ſich ſomit, ob nicht auch durch die übrigen, die ungeraden oder Gegen- und Seitenbewegungen ſolche oder ähnliche Fehler in der Fortſchreitung der Stimmen ſich herausſtellen können? — Beſchränken wir die Frage auf den erſten Satz, ob nicht gleiche Fehler auch, alſo ebenfalls Quinten- und Octavenfolgen durch eine ungerade oder Gegen- und Seitenbewegung entſtehen können? ſo müſſen wir allerdings ein unbedingtes Nein darauf antworten, denn wir haben uns hinlänglich durch die letzte Betrachtung überzeugt, daß nur durch die gerade Bewegung ein ſolcher Fehler in der Fortſchreitung zu bilden iſt, und daß die ungerade Bewegung eben zum Mittel ſeiner Vermeidung dient; aber dehnen wir die Frage weiter aus, und verlangen zu wiſſen durch ſie, ob nicht wenigſtens ähnliche Fehler auch in der Fortſchreitung durch die ungerade Bewegung zu entſtehen möglich ſind? ſo muß ich, wenn auch Sie nicht, da Sie die Sache noch nicht kennen, ein offenes Ja darauf erwiedern, und kündige als ſolchen Fehler ſofort den ſogenannten Queerſtand oder vollſtändig unharmoniſchen Queerſtand, die relatio non harmonica, wie die Alten ſagten, an.

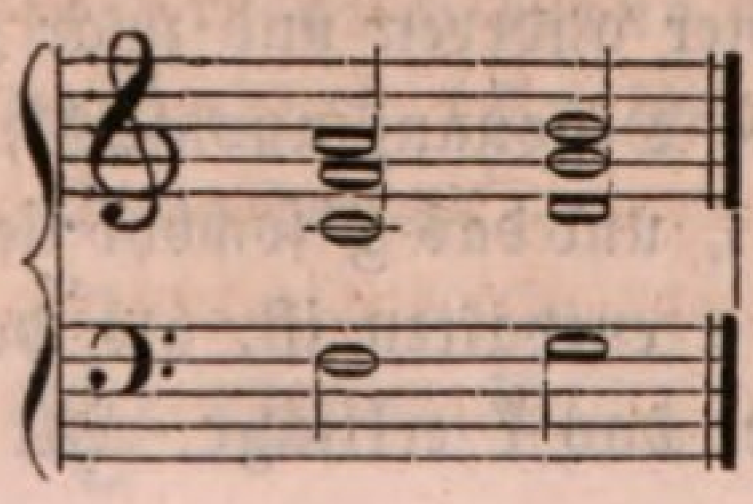
Was iſt das, ein Queerſtand, ein unharmoniſcher Queerſtand? — Erkläre ich Ihnen die Sache, ſo werden Sie auch ſogleich inne werden, woher und warum man gerade dieſen und keinen anderen Namen für dieſelbe wählte. Unter Queerſtand verſtehen wir, um zuvor kurz den Lehrſatz zu faſſen,

> eine ſolche (unangenehme) Folge von zwei conſonirenden Accorden auf einander, in denen zwei unter ſich diſſonirende Töne dergeſtalt enthalten ſind, daß der eine in der einen und der andere in der anderen und zwar nächſt gelegenen Stimme ſich befindet, und daß der eine ein oberhalber, der andere aber ein unterhalber Ton iſt.

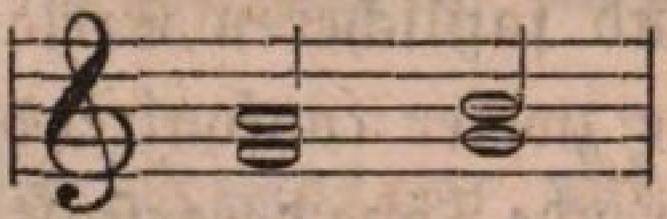
Das verſtehen Sie nun wohl noch nicht recht, und ich ſchreite daher zu einer ausführlicheren und faßlicheren Erklärung. Ich ſage ein Queerſtand beſteht aus der Folge zweier conſonirender Accorde auf einander, in denen zwei unter ſich diſſonirende Töne dergeſtalt enthalten ſind, daß der eine in der einen und der andere in der anderen Stimme vorkommt; — zunächſt alſo ſetzt der Queerſtand die Folge zweier conſonirender Accorde auf einander voraus, und es kann alſo vorweg niemals von einem Queerſtande die Rede ſeyn, wenn zwei diſſonirende Accorde auf einander folgen, oder wenn von den beiden Accorden, welche neben einander ſtehen, der eine nur conſonirend und der andere diſſonirend iſt. Vollkommen conſonirende Accorde ſind aber nur die Dreiklänge, und ein Queerſtand kann alſo auch nur entſtehen, wenn zwei reine Dreiklänge unmittelbar auf einander folgen. Dies iſt eine Grundregel, welche überall in der Sache gilt, und welche Sie ſich daher zum Begreifen dieſer vor allen Dingen merken wollen. Zwiſchen dieſen Accorden z. B.



iſt ſchon gar kein Queerſtand möglich, weil der zweite Accord kein conſonirender, ſondern ein diſſonirender iſt; wohl aber zwiſchen z. B. dieſen:

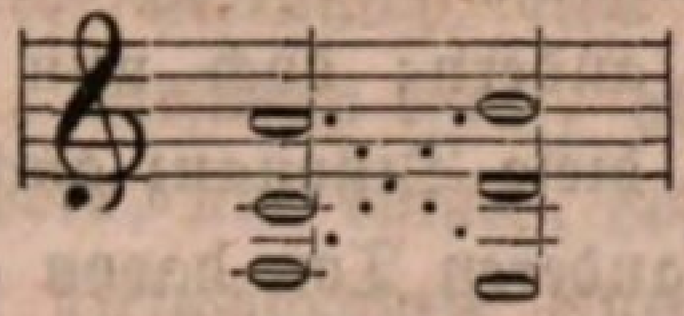


weil beide Accorde conſonirend, kurz beide Accorde reine Dreiklänge ſind. Zweitens gehört zum Beſtehen eines unharmoniſchen Queerſtandes zwiſchen ſolchen zwei Accorden, daß dieſelben jeder einen Ton enthalten, welche zwar an ſich, in ihrem Accorde, vollkommen conſonirend, gegen einander gehalten dieſelben aber diſſonirend ſind, und daß der eine von dieſen beiden Tönen in der einen, der andere in der anderen und zwar nächſten Stimme liegt. Um das zu verſtehen und vollkommen deutlich zu machen, iſt es am beſten, ich ſetze die Accorde blos in den zwei Stimmen her, in welchen der Queerſtand ſtatt hat. Zwiſchen den beiden zuletzt angeführten Accorden iſt wirklich ein Queerſtand enthalten, und zwar in den beiden Oberſtimmen, alſo zwiſchen dieſen beiden Terzen:

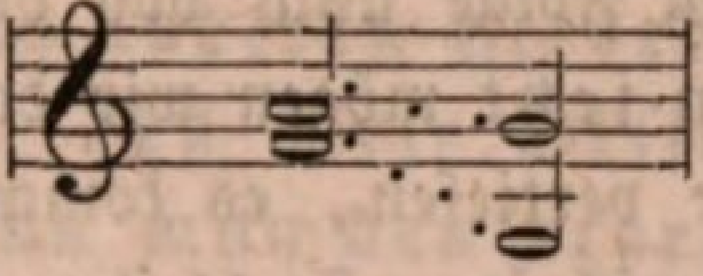


Beide Terzen, ſehen und hören Sie, ſind vollkommen conſonirend; das a und f in der erſten Terz ſind für ſich eben ſo gut Conſonanzen, als das g und h in der zweiten Terz; allein folgen die beiden Terzen, ſo wie ſie daſtehen, unmittelbar auf einander, und wir vergleichen den einen Ton aus der einen Stimme der erſten Terz mit dem andern Tone, nicht aus derſelben, ſondern aus der andern Stimme der zweiten Terz, ſo finden wir, daß dieſe mit einander verglichenen Töne gegen einander diſſoniren, und der Queerſtand iſt offenbar. Vergleichen Sie z. B. das a in der Oberſtimme der erſten Terz mit dem g in der Unterſtimme der zweiten Terz, ſo bildet a zu g eine Secunde, alſo eine Conſonanz, obſchon beide Töne da, wo ſie zu Gehör kommen, in ihren eigenen Accorden, conſoniren; und vergleichen wir das f in der Unterſtimme der erſten Terz mit dem h in der Oberſtimme der zweiten Terz, ſo machen auch dieſe beiden Töne, obſchon ſie in ihren eigenen Accorden vollkommen conſoniren, doch eine Diſſonanz zu einander aus, denn ſie bilden zu einander das Intervall einer großen oder übermäßigen Quarte. Nothwendig alſo findet in der Folge dieſer beiden Terzen ein unharmoniſcher Queerſtand ſtatt, denn die Regel ſagt, daß ein ſolcher entſteht, wenn zwei conſonirende Accorde dergeſtalt auf einander folgen, daß jeder einen Ton enthält, welcher zu einem anderen Tone in einer anderen und zwar zunächſt gelegenen Stimme des anderen Accordes eine Diſſonanz ausmacht, und hier diſſonirt ſowohl das a zu g, als das h zu f, und das g ſowohl liegt in der nächſten Stimme von der, in welcher das a enthalten iſt, als das h in der nächſt gelegenen von der, in welcher das f erklingt: Alt zu Sopran und Sopran

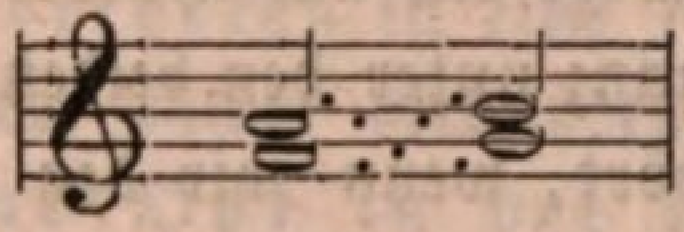
zu Alt. Wären die Accorde vielleicht dreiſtimmig, und das g läge vielleicht in der dritten oder das f in der dritten Stimme, alſo dergeſtalt:



ſo wären wohl falſche Quinten, aber kein Queerſtand in dem Satze, denn die zu einander diſſonirenden Töne in den beiden Accorden liegen ſich nicht mehr in den *nächſten* Stimmen einander gegenüber; oder wäre in jenem zweiſtimmigen Satze das h vielleicht in der Unterſtimme:

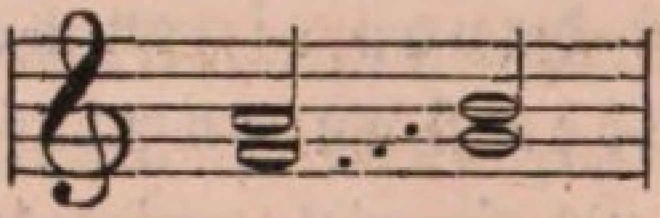


ſo wäre auch ſchon kein Queerſtand mehr darin enthalten, weil die zu einander diſſonirenden Töne in *gleichen* Stimmen einander gegenüber liegen. Bei dieſer Folge aber



iſt der Queerſtand, wie wir geſehen haben, offenbar vorhanden, und zwar nach der bisherigen Erläuterung blos, in *doppelter* Weiſe. Doch nun erfordert *drittens* der Queerſtand auch noch, daß von den beiden in ſolcher Art ſich gegenüber liegenden diſſonirenden Tönen *der eine auch ein unterhalber und der andere ein oberhalber* Ton iſt, und unterſuchen wir nun, ob auch dieſe Bedingung in dem in jener Terzenfolge aufgefundenen doppelten Queerſtande erfüllt wird, denn wäre es nicht, ſo iſt gleichwohl, ungeachtet der Erfüllung der beiden früheren, erſteren Erforderniſſe zu einem Queerſtande, dieſer nicht darin vorhanden. Was das heißt: der eine Ton muß ein *unterhalber*, und der andere ein *oberhalber* ſeyn, begreifen Sie leicht; es heißt dieſes, *die Diſſonanz dieſer beiden Töne muß dadurch entſtanden ſeyn, daß entweder der eine Ton davon einen halben Ton zu hoch oder der andere einen halben Ton zu tief liegt*, und daß, wenn wir jenen zu hohen Ton um ſo viel erniedrigen, oder dieſen zu tiefen Ton um ſo viel erhöhen, *ſofort auch keine Diſſonanz unter den beiden Tönen mehr enthalten iſt.* Und nun prüfen wir jenes Beiſpiel aufs Neue. So wie es daſteht —

fanden wir, ſey ein doppelter Queerſtand darin enthalten, denn beide Accorde ſeyen zwar vollkommen conſonirend, aber der Sopran des einen diſſonire zu dem Alt des andern, und umgekehrt auch wieder der Alt des einen zu dem Sopran des andern; doch nun muß, zum vollkommenen Begriff des Queerſtandes, dieſe Diſſonanz auch ſo beſchaffen ſeyn, daß, wenn wir den einen oder anderen Ton davon entweder um einen halben Ton erhöhen oder um eben ſo viel erniedrigen, ein Intervall zum Vorſchein kommt, das keine Diſſonanz mehr, vielmehr eine Conſonanz iſt. Stellen wir dieſe endliche Prüfung an. Das a in der Oberſtimme der erſten Terz diſſonirt zu dem g in der Unterſtimme der zweiten Terz, und es war dem Bisherigen zu Folge auch von dieſer Seite her ein Queerſtand in dem Satze; allein jetzt mögen wir das a oder das g um einen halben Ton erhöhen oder vertiefen, es kommt keine Conſonanz unter den beiden Tönen zum Vorſcheine, ſie bleiben immer eine Secunde, eine Diſſonanz, und es iſt ſomit von dieſer Seite her kein Queerſtand mehr in dem Satze, denn zu dieſem gehört auch noch, daß der eine Ton ein oberhalber und der andere ein unterhalber iſt, oder — mit anderen Worten — daß die Diſſonanz unter den beiden ſolcher Geſtalt ſich gegenüber liegenden Tönen aufhört, wenn wir den einen oder anderen davon entweder um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen. Machen wir einen Verſuch dieſer Art aber auch mit den übrigen beiden Tönen, die uns die Vermuthung eines weiteren Queerſtandes in dem Satze geben, mit f—h alſo: in der That, wenn wir das f einen halben Ton zu fis erhöhen ſowohl, als wenn wir das h um eben ſo viel zu b erniedrigen, kommt eine reine Quarte zum Vorſchein, hört die Diſſonanz auf zu ſeyn, und von dieſer Seite her iſt alſo wirklich ein unharmoniſcher Queerſtand in dem Satze, denn f, obſchon an und für ſich Conſonanz in ſeinem Accorde, bildet zu dem in einer anderen und zwar nächſtgelegenen Stimme in dem anderen Accorde enthaltenen h nicht allein eine Diſſonanz, ſondern iſt auch ein unterhalber Ton, während dieſes h ein oberhalber Ton iſt:

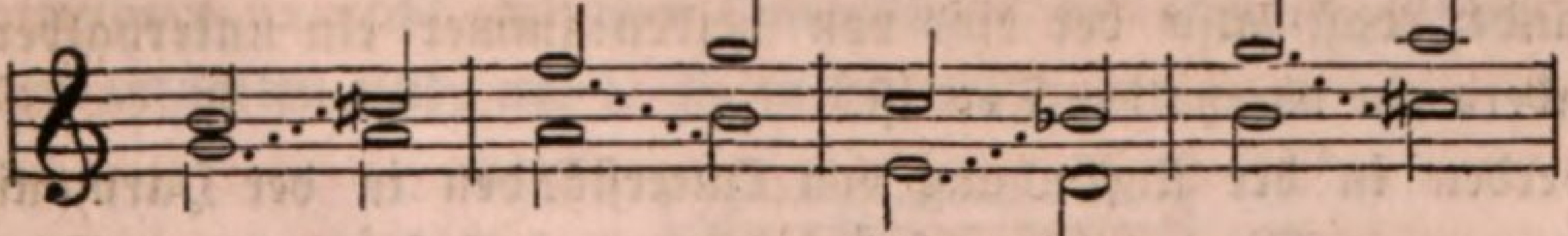


Doch warum heißt denn ein ſolches Verhältniß in der Stimmenfolge, ein ſolcher Queerſtand unharmoniſch, und warum iſt derſelbe nicht erlaubt? — weil man annimmt, daß das Ohr, bei der unmittelbaren Folge ſolcher Accorde auf einander, die Diſſonanz des ſchiefen, ſchräg oder queer ſich gegenüber ſtehenden Intervalles faſt wie noch im

Zuſammenklange vernimmt, und da auf ſolche Weiſe eine unvorbereitete und unaufgelöste Diſſonanz zu Gehör käme, ſo vermeidet man vorher die Urſache, aus welcher die Meinung, eine ſolche Diſſonanz gehört zu haben oder wahrzunehmen, entſtehen kann, alſo den Queerſtand. Dies iſt der Grund ſeines Verbots, und damit, hoffe ich, iſt Ihnen der erſte Begriff und die eigentliche Beſchaffenheit eines Queerſtandes auch vollkommen klar: er iſt — um nun noch einmal alles Geſagte kurz und in einen Hauptſatz zuſammen zu faſſen — die unmittelbare Folge zweier conſonirender Accorde auf einander, in denen jedem ein Ton enthalten iſt, welcher zu einem anderen in der nächſtgelegenen Stimme des anderen Accordes enthaltenen Tone dergeſtalt diſſonirt, daß dieſe Diſſonanz augenblicklich aufhören würde, wenn man den einen oder anderen Ton davon entweder einen halben Ton erhöhte oder einen halben Ton erniedrigte, oder — mit anderen Worten — daß der eine Ton von beiden ein unterhalber, der andere aber ein oberhalber Ton iſt; und verboten iſt eine ſolche Folge, und unharmoniſch heißt deshalb der damit verbundene Queerſtand, weil bei ſeinem Erſcheinen das Ohr in der unmittelbaren Folge der Accorde gleichſam eine unvorbereitete und unaufgelöste Diſſonanz wahrzunehmen glaubt. Das die ganze Lehre vom Queerſtande, bis auf die Art ſeiner Vermeidung hin, und ich meine, ſie iſt deutlich genug.

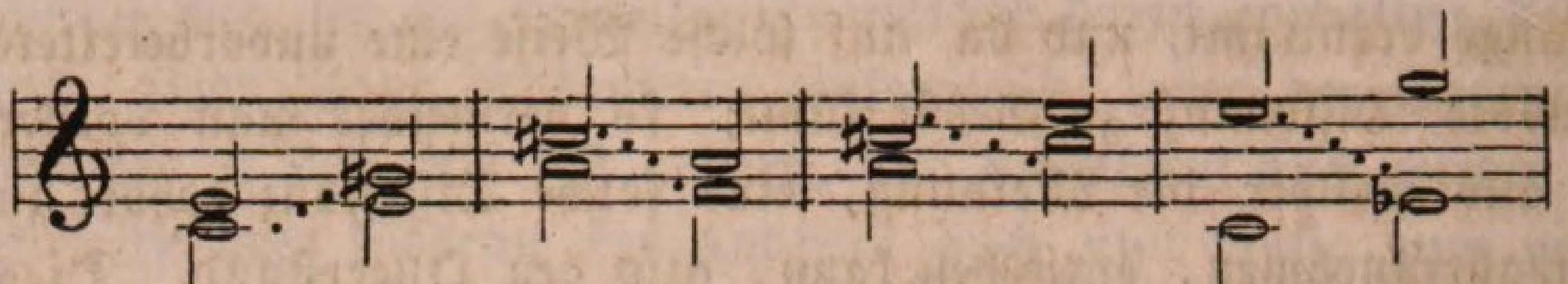
Ein ſolcher unharmoniſcher Queerſtand kann nun bei allen Arten von gleichzeitigen Stimmbewegungen, ſowohl bei den geraden als bei den ungeraden ſtatt finden und entſtehen, und jene mögen zugleich parallel oder nicht parallel, convergirend oder divergirend, und dieſe vollkommen entgegengeſetzte oder auch nur Seitenbewegungen, und beide endlich ſpringend oder nicht ſpringend ſeyn, wenn nur die Accorde, die auf einander folgen, zwei vollkommen conſonirende Accorde ſind. Ich will nun zum Beweiſe der Sache von jeder Art der Bewegung ein Beiſpiel herſetzen, und zwar

1) von gerader paralleler Bewegung in ſtufenweiſer Folge:



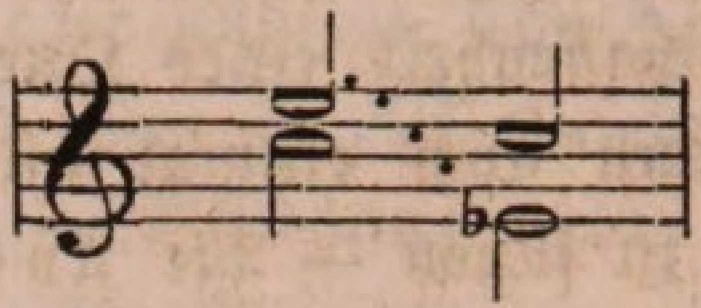
u. ſ. w.

2) von gerader paralleler Bewegung in ſpringender Folge:



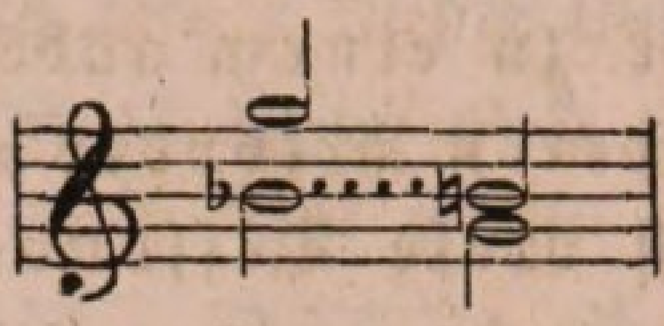
u. ſ. w.

3) von gerader divergirender Bewegung:



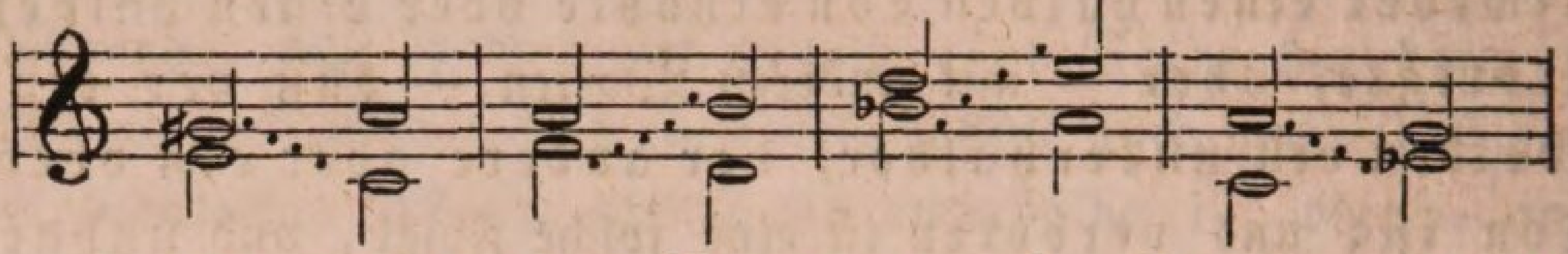
u. ſ. w.

4) von gerader convergirender Bewegung:



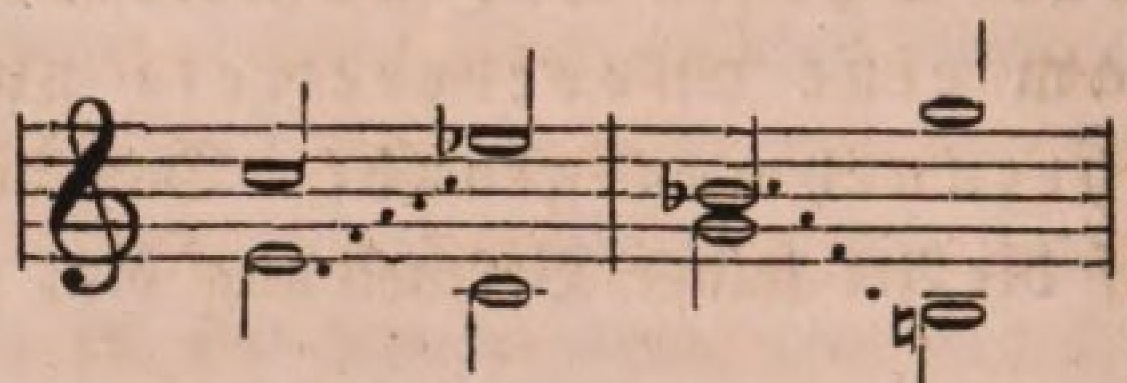
u. ſ. w.

5) von ungerader und zwar entgegengeſetzter Bewegung:



u. ſ. w.

6) von ungerader Bewegung mit Sprüngen in beiden Stimmen:



u. ſ. w.

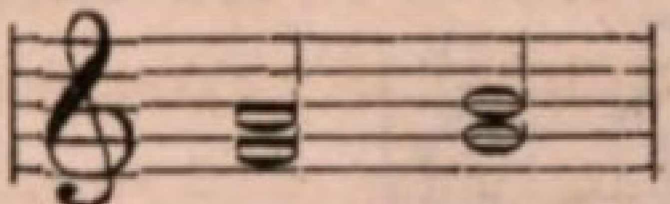
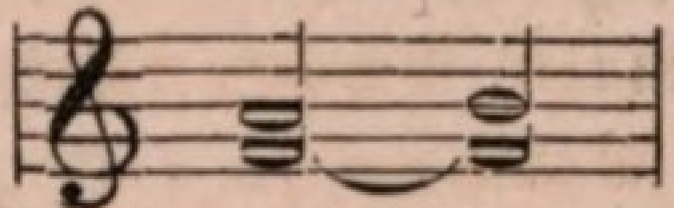
und wie ſich die Beiſpiele noch vielfach vermehren ließen. Sie ſehen, in allen findet ein unharmoniſcher Queerſtand ſtatt, und zwiſchen welchen beiden Tönen eines jeden Beiſpiels zwar, zeigen Ihnen auf den erſten Blick die Punkte zwiſchen den Noten. Prüfen Sie aber die Beiſpiele an ſich auch, und Sie werden finden, daß jeder Accord für ſich zwar conſonirend iſt, allein halten wir die beiden Accorde, welche unmittelbar auf einander folgen, gegen einander, ſo iſt in der einen Stimme des einen Accordes immer ein Ton enthalten, welcher zu dem anderen Tone in der anderen Stimme des anderen Accordes dergeſtalt diſſonirt, daß, wenn man den einen oder anderen von dieſen beiden Tönen um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen würde, keine Diſſonanz mehr zwiſchen beiden ſtatt fände, daß alſo der eine von beiden immer ein unterhalber, und der andere ein oberhalber Ton iſt.

Sie werden in der Auffindung von Queerſtänden in der Harmonie niemals irren, wenn Sie den Grundſatz feſthalten, daß ſolche nur zwiſchen zwei conſonirenden Accorden zum Vorſchein kommen können, und daß

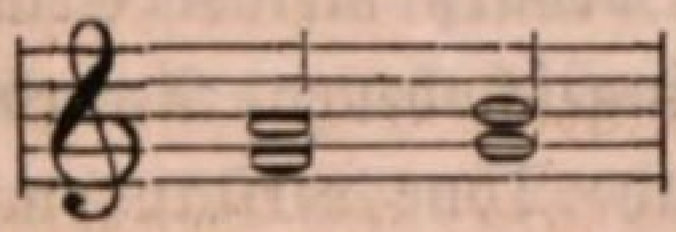
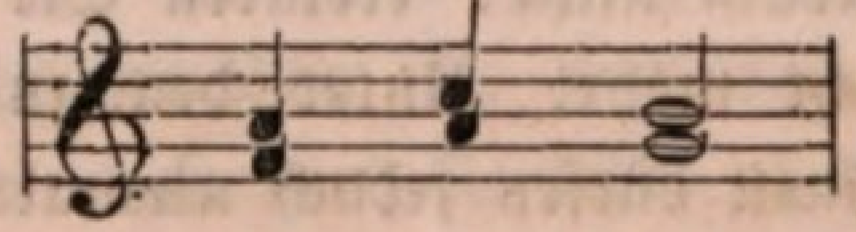
die beiden Stimmen alſo, zwiſchen welchen ſie ſtatt haben, allemal in Terzen oder Sexten, oder von dieſen zu Quinten oder zu Octaven, oder umgekehrt von Octaven oder Quinten zu Terzen oder Sexten fortſchreiten müſſen. Iſt dieſes der Fall, ſo wird ſehr häufig ein Queerſtand entſtehen, und lernen wir daher nun auch, wie wir alsdann ſolchen am beſten vermeiden.

Das Mittel hiezu, zu der Vermeidung oder Aufhebung eines unharmoniſchen Queerſtandes aufzufinden, kann uns eben ſo wenig ſchwer fallen, als es uns ſchwer ward, das Entſtehen und die eigentliche Beſchaffenheit eines Queerſtandes vorerſt zu begreifen und kennen zu lernen, wenn wir dabei nur ebenfalls an den Grundſätzen feſthalten, auf welchen überhaupt das Weſen eines Queerſtandes beruht.

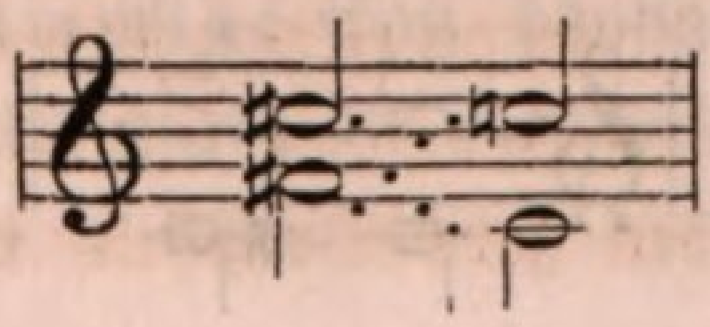
Entſteht nämlich ein Queerſtand nur alsdann, wenn zwei völlig conſonirende Accorde unmittelbar auf einander folgen, ſo muß er augenblicklich auch nicht mehr ſtatt haben, wenn wir entweder einen dieſer conſonirenden Accorde in einen diſſonirenden Accord verwandeln, alſo z. B.

ſtatt  ſetzen: 

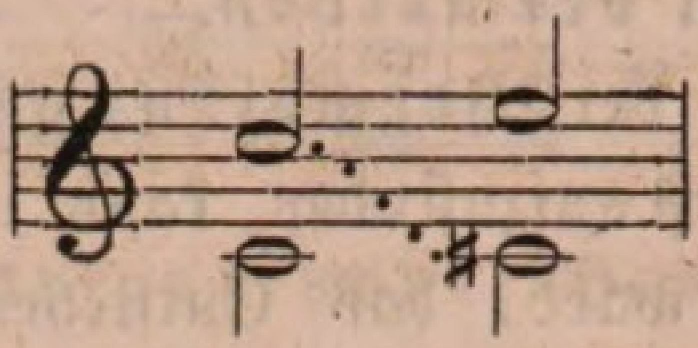
wenn ſonſt dies nur möglich iſt, oder wenn wir die unmittelbare Folge der beiden Accorde dadurch aufheben, daß wir noch einen andern und zwar verſchiedenen Accord dazwiſchen ſchieben, als

für  z. B. ſetzen: 

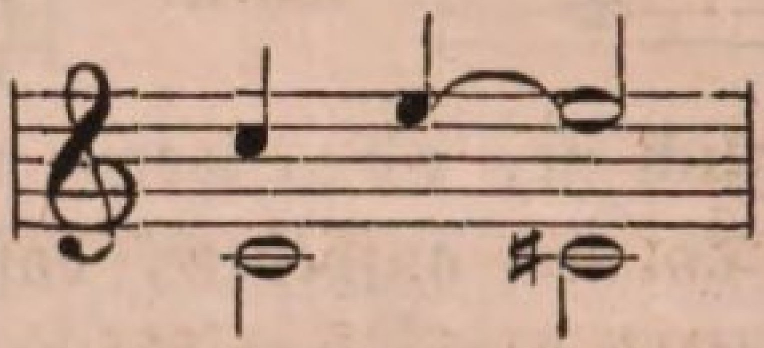
wobei die Harmonie an und für ſich durchaus nicht geſtört oder geändert, ſondern die Harmonie des einen Accordes nur in zwei verſchiedenen Lagen gebraucht wird. Das wäre ſchon ein Mittel, und ein zweites bietet unſtreitig die Bewegung. Entſteht nämlich ein Queerſtand z. B. bei gerader Fortſchreitung der Stimmen, ſo muß nothwendig eine ungerade oder Seiten-Bewegung derſelben Stimmen ihn aufheben; und entſteht ein Queerſtand bei ungerader Bewegung der Stimmen, ſo muß nothwendig eine gerade Bewegung ihn wieder aufheben u. ſ. w. Dies letztere Mittel iſt jedoch nicht immer anzuwenden oder von Wirkung, beſonders da nicht, wo zwei Queerſtände auf einmal zwiſchen zwei Accorden enthalten ſind, wie z. B. in dieſem Satze:



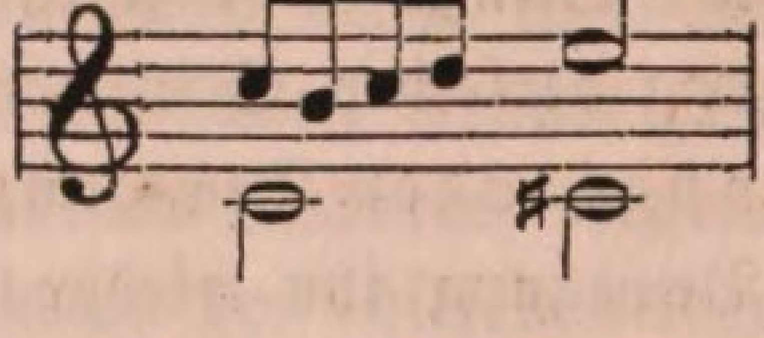
Hier mögen wir die Stimmen drehen und wenden, wie wir wollen, und die Bewegung ändern, in welche andere auch; immer bleibt ein Queerſtand vorhanden. Auch bei Fortſchreitung derjenigen Stimmen, zwiſchen welchen ein Queerſtand ſtatt hat, zu oder von Octaven reicht ſelten oder gar nicht die Aenderung der Bewegung aus, ihn aufzuheben, als:



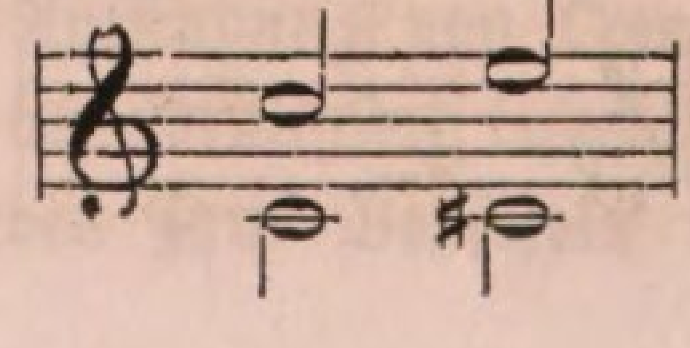
wie wollte hier die Bewegung allein eine Aenderung treffen und eine Richtigkeit des Satzes herbeiführen können? — In ſolchen Fällen alſo müſſen wir, wenn anders die Accorde nicht ganz und gar weggelaſſen werden dürfen oder die Harmonie überhaupt nicht anders geſtaltet werden kann, ſtets unſere Zuflucht zu dem Zwiſchenſchieben eines anderen Accordes nehmen, um den Fehler zu verbeſſern. So iſt z. B. in letztem Beiſpiele ſogleich kein Queerſtand mehr, wenn wir ihn vielleicht dergeſtalt ſchreiben:



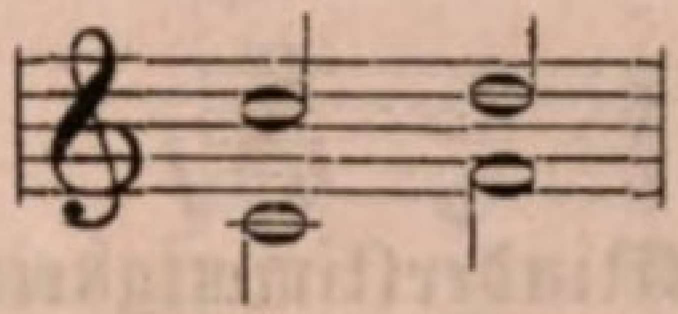
warum nicht? erklären Sie ſich ſelbſt, und bedarf meiner Erläuterung nicht mehr. Unter den zu dem Zwecke eingeſchobenen Accorden oder Tönen dürfen jedoch niemals blos durchgehende Töne verſtanden werden: dieſe vermögen eben ſo wenig einen Queerſtand aufzuheben, als ſie, wie wir in vorhergehender Lection geſehen haben, eine Quinten- oder Octavenfolge zu bedecken oder zu verhindern vermochten. Schreiben wir jenen Satz vielleicht:



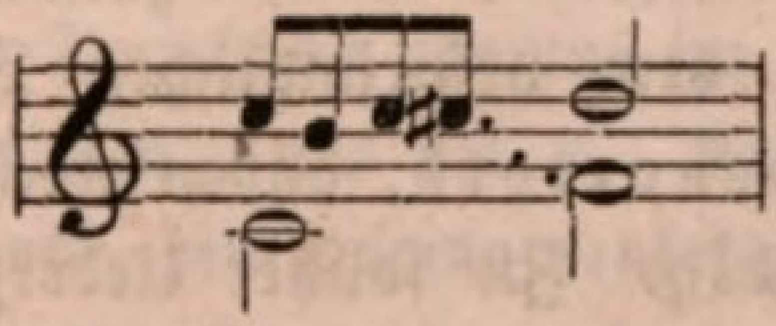
ſo iſt ungeachtet der drei Hülfs- und durchgehenden Noten der Queerſtand gleichwohl noch vorhanden, denn die weſentliche Harmonie bleibt immer:



und müſſen die Töne eines Queerſtandes in ihren eigenen Accorden als wirkliche Conſonanzen erſcheinen, ſo müſſen ſie nothwendig auch weſentlich zu der Harmonie dieſes Accordes gehören, und dürfen nicht etwa durchgehende oder Hülfs-Noten ſeyn. Was aber ergiebt ſich hieraus wieder? — daß Queerſtände, welche vielleicht erſt durch Einführung von durchgehenden oder Hülfs-Noten entſtehen, eben ſo wenig verboten ſeyn können, als die Quinten- und Octavenfolgen, welche ſcheinbar aus ſolchen Tonverbindungen ſich ergeben, denn Durchgangs- und Hülfstöne können niemals weſentliche Harmonientöne und am allerwenigſten vollkommene Conſonanzen in den Accorden ſeyn. Schreiben oder ſpielen wir z. B.



ſo iſt durchaus auch nicht der entfernteſte Schein eines Queerſtandes in den Accorden; verzieren wir jedoch das erſte c in der Oberſtimme vielleicht mit folgenden Hülfsnoten:



ſo entſteht allerdings der Schein eines Queerſtandes zwiſchen dem cis und f, aber es iſt kein wirklicher verbotener, ſondern in der That nur ſcheinbarer und erlaubter Queerſtand, weil das cis nicht zur Harmonie ſeines Accordes gehört, ſondern nur durchgehender Ton iſt, und weil es, auch als ſolcher ſchon, durchaus nicht conſonirt in dem Accorde, zu welchem es gehört, was doch aber vor allen Dingen nothwendig wäre, wenn es auch nur entfernt die Möglichkeit eines Queerſtandes in ſich ſchließen ſollte.

Hiernach, meine verehrlichen Herren! habe und wüßte ich auch der Lehre von den Queerſtänden Nichts mehr zuzufügen, als die Bemerkung, die Ihnen nun aber vielleicht auch ganz willkommen ſeyn wird,

> daß im *voll-*, d. h. *vier- oder fünfſtimmigen* Satze, *wenn Sie die darüber Ihnen bisher mitgetheilten Regeln befolgen*, Sie *niemals* oder doch nur höchſt ſelten Gefahr laufen, einen ſolchen unharmoniſchen Queerſtand zu begehen, und nur (wie auch die mitgetheilten Beiſpiele ſchon verrathen haben werden) der *blos zweiſtimmige* Satz häufige Gelegenheit zu einem dahin gehörigen Fehler gegen die Reinheit und Richtigkeit des Satzes bietet.

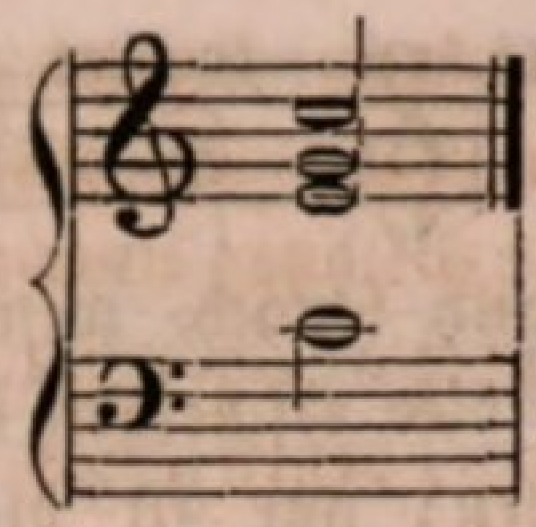
Nicht wahr, die Bemerkung kommt in der That Ihnen ſehr erwünſcht? — Doch bietet die voll- oder vierſtimmige Harmonie weniger oder gar nicht Gelegenheit zur Bildung eines unharmoniſchen Queerſtandes (wovon der Grund eines Theils ſchon in der Vollſtimmigkeit ſelber, anderen Theils in den Geſetzen, denen dieſer unterworfen iſt, liegt), tritt dieſelbe vielmehr und hauptſächlich nur im blos zweiſtimmigen Satze hervor, ſo wird es auch an der Zeit ſeyn, das Nähere über dieſe ſehr unvollſtändige Art der Harmonienbildung zu erfahren, wozu denn die Zeit unſeres heutigen Beiſammenſeyns, da ich mich ganz kurz bei der Darſtellung dieſer Sache faſſen kann, auch noch vollkommen ausreicht.

Minderſtimmigkeit.

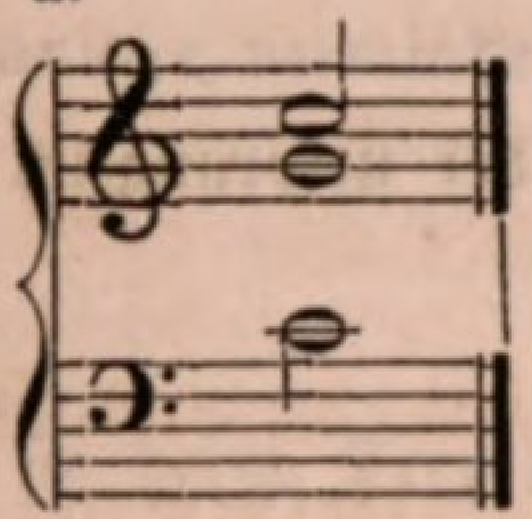
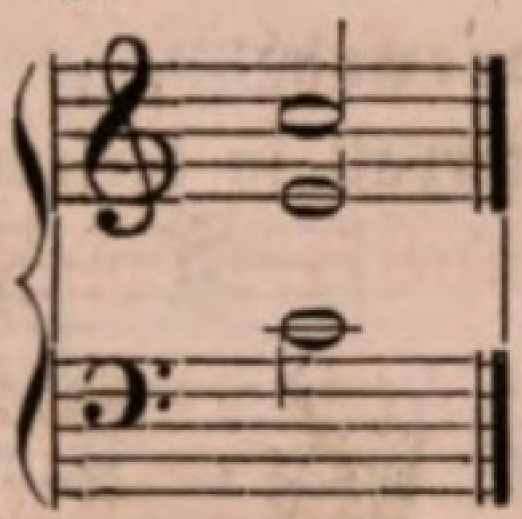
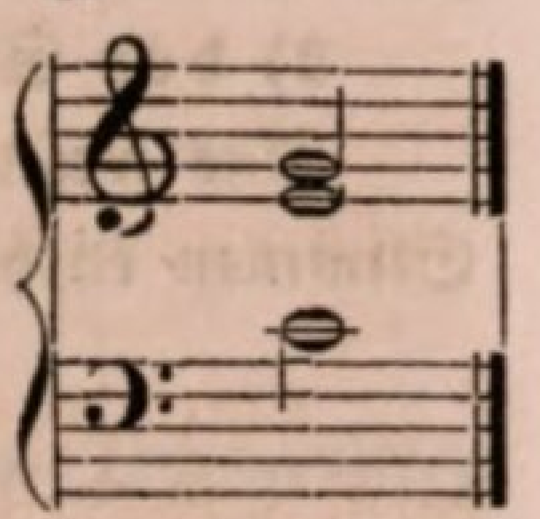
Alle Harmonie, alſo jeder Accord, iſt bekanntlich in vollſtändiger Form und Geſtalt und von ſeinem Urſprunge an vierſtimmig; nur diejenigen diſſonirenden Accorde, welche zunächſt durch Zufügung eines weiteren Intervalls zu dem urſprünglichen Dreiklange entſtehen, als Septimen- und Nonenaccord, haben noch eine Stimme mehr, und ſind ſonach fünfſtimmig. Zu ſolcher Ueberzeugung ſind Sie ja auch ſchon in den erſten Stunden meines Unterrichts gelangt. Jeder Accord alſo iſt von Haus aus, d. h. urſprünglich und in ſeiner Vollſtändigkeit betrachtet, vier- oder doch fünfſtimmig, gemeinhin vierſtimmig. Was folgt daraus? — daß, wenn wir einen Accord mit geringerer Stimmenzahl, alſo entweder drei- oder gar blos zweiſtimmig gebrauchen wollen, wir Töne aus demſelben, welche ihm urſprünglich angehören, weglaſſen müſſen. Welche Töne aber werden dies ſeyn? — Laſſen Sie uns zur Beantwortung dieſer ſehr wichtigen Frage jeden Accord, den wir in unſerer Harmonie haben, noch einmal einzeln ins Auge faſſen. Es ſind ja deren nicht ſo viele, da wir nur die urſprünglichen, ſelbſtſtändigen Accorde zu dem Behufe zu betrachten und zu unterſuchen brauchen, und nicht vielleicht auch die abgeleiteten oder umgekehrten und die, welche durch Vorhalte u. ſ. w. entſtehen, denn was bei einem urſprünglichen, ſelbſtſtändigen Accorde gilt, muß natürlich auch bei denjenigen Accorden gelten, welche von ihm abgeleitet werden oder durch ſeine Umkehrung vielleicht entſtehen.

1) der Dreiklang.

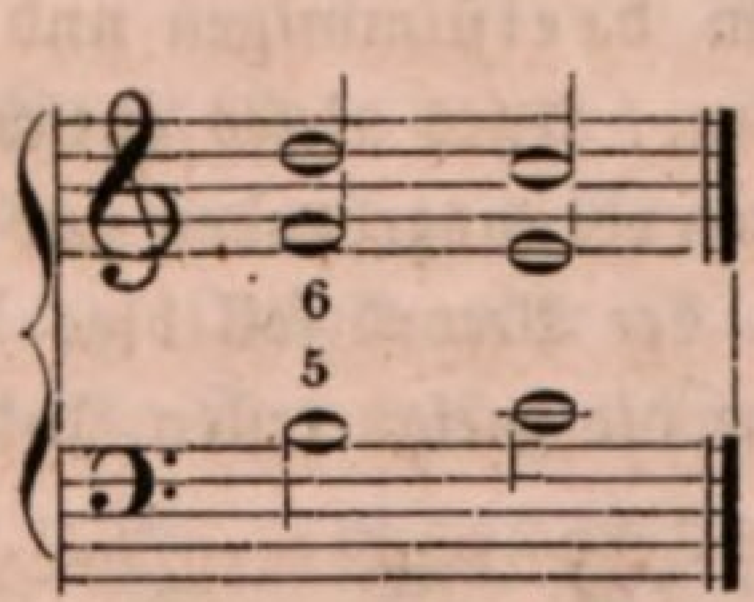
Dieſer Accord iſt in ſeiner Vollſtändigkeit vierſtimmig:



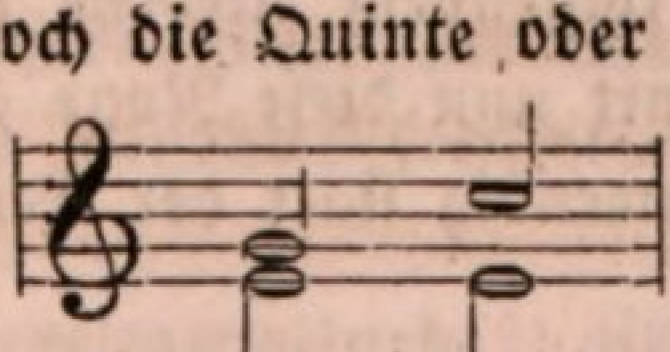
und beſteht aus Terz, Quinte und Octav ſeines Baſſes. Wollen wir ihn dreiſtimmig blos gebrauchen, ſo fällt nur ein Intervall aus ihm hinweg, und dieſes kann je nach Umſtänden ſowohl das eine als das andere ſeyn: wir können den Accord dreiſtimmig ſpielen —

a. ſo:  b. oder ſo:  c. oder ſo: 

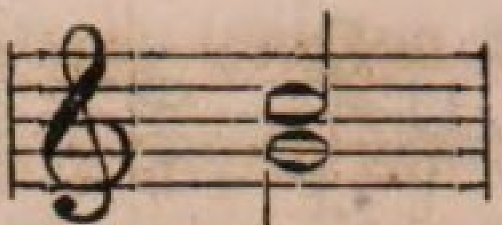
doch iſt immer am beſten, wenn wir die Octav als die vollkommenſte Conſonanz, und da deren Ton ſchon einmal im Baſſe gehört wird, weglaſſen, alſo den Accord ſpielen, wie bei c. Kann das nicht geſchehen, aus irgend welchem Grunde der Harmonienfolge nun, ſo iſt die Reihe des Ausſtoßes zunächſt an der Quinte, als der nächſt der Octav vollkommenſten Conſonanz. Jedenfalls iſt gut, wenn die Terz als das beweglichſte und am wenigſten conſonirende Intervall in dem Accorde beibehalten wird, und es muß dieſes geſchehen, wenn dem Accorde der Septimenaccord vorausgeht, da die Septime ſich bekanntlich in die Terz auflöst:



Hieraus folgt, daß bei blos zweiſtimmiger Benutzung des Accordes die Terz niemals fehlen darf oder doch niemals fehlen ſollte, der wir dann entweder blos noch die Quinte oder Octave zufügen:



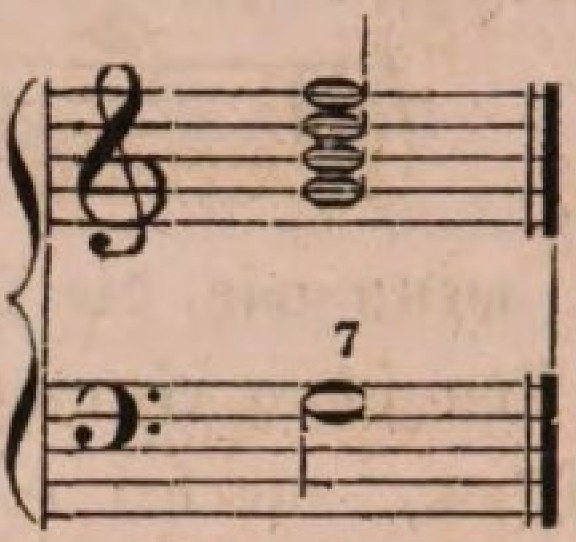
Folgende Setzart des Accordes in zweiſtimmiger Harmonie iſt nur dann zuläſſig, wenn keine Septime aufgelöst zu werden braucht:



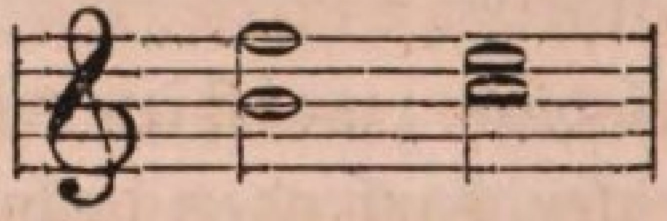
Bei dem Dreiklange kann ſonach, wenn er in einer *geringeren* Anzahl von Stimmen als vier erſcheinen ſoll, nach Erforderniß jedes Intervall ausgelaſſen werden; nur iſt die *Terz* als das beweglichſte Intervall immer wo möglich beizubehalten, und *nothwendig* iſt dieſelbe, ſo bald dem Dreiklange ein Septimenaccord vorausgeht. Wie die Intervalle bei den aus der Umkehrung des Dreiklangs entſtehenden Accorden alſo bei dem Sexten- und Quartſextenaccorde heißen, iſt einerlei: immer ſind es dieſelben Töne.

2) *der Septimenaccord.*

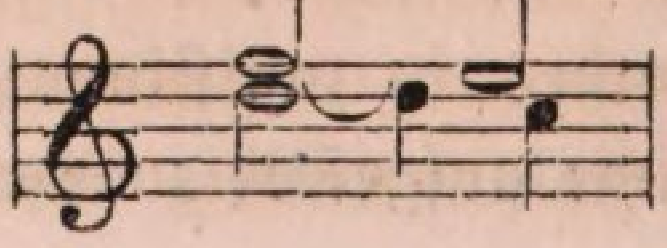
Das weſentlichſte Intervall in dieſem Accorde, der urſprünglich fünf Stimmen enthält:



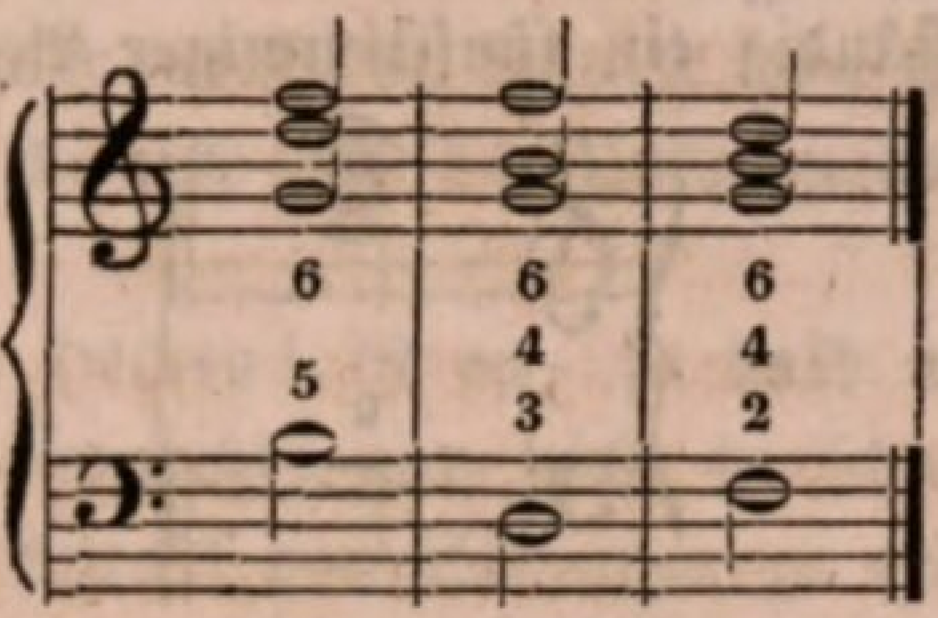
iſt, was auch ſchon aus ſeinem Namen hervorgeht, die *Septime*; dieſe darf daher vornweg niemals in ihm fehlen, wir mögen ihn anwenden in welcher geringeren Anzahl von Stimmen auch. Außerdem iſt die *Terz* in dem Accorde von großer Wichtigkeit, wie Ihnen ebenfalls ſchon von früher bekannt iſt, und zum Auslaſſen in einer minderſtimmigen Anwendung eignen ſich ſomit vorzüglich nur die Octav, Quinte und der Baß ſelbſt; doch kann im *dreiſtimmigen* und zweiſtimmigen Satze auch wohl die Terz wegbleiben. Alles dieſes entſcheidet die Verbindung, in welcher der Accord mit den vorausgehenden und nachfolgenden Harmonien ſteht. Nehmen wir an, der Accord ſoll blos *zweiſtimmig* erſcheinen, ſo ſind Terz und Septime die geeignetſten Intervalle dazu, und er hat folgende Geſtalt:



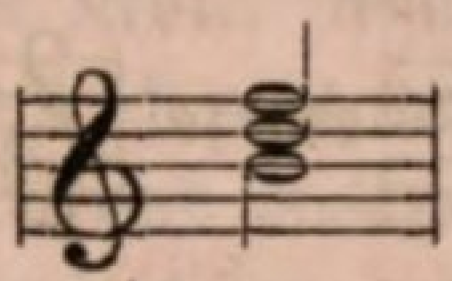
Nun kann aber in folgendem Accorde die Octav vorgehalten ſeyn durch die None, und damit nun dieſe None auch gehörigermaßen vorbereitet iſt, müſſen wir nothwendig ſtatt der Terz die Quinte in dem Septimenaccorde nehmen:



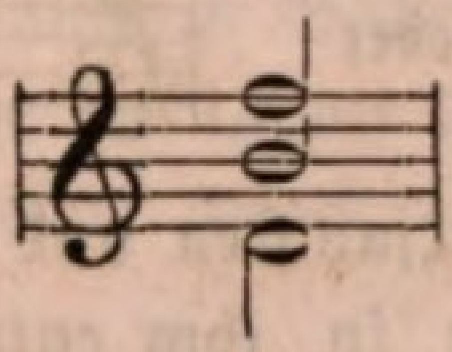
In ſeinen Umkehrungen erſcheint der Accord von ſelbſt ſchon blos vierſtimmig:



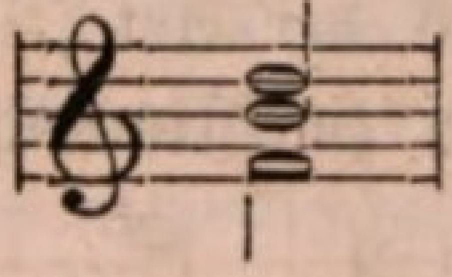
Soll er hier blos *dreiſtimmig* gebraucht werden, ſo bleibt beim Quintſextenaccorde am ſchicklichſten die Octav weg, wodurch dann ein ſogenannter verminderter Dreiklang entſteht:



eben ſo beim Terzquartenaccorde, wodurch ſich dann ein ſogenannter Sextenaccord mit kleiner Terz bildet:



und beim Secundquartenaccorde, wodurch dann ein Quartſextenaccord mit kleiner Quarte geſtaltet wird:



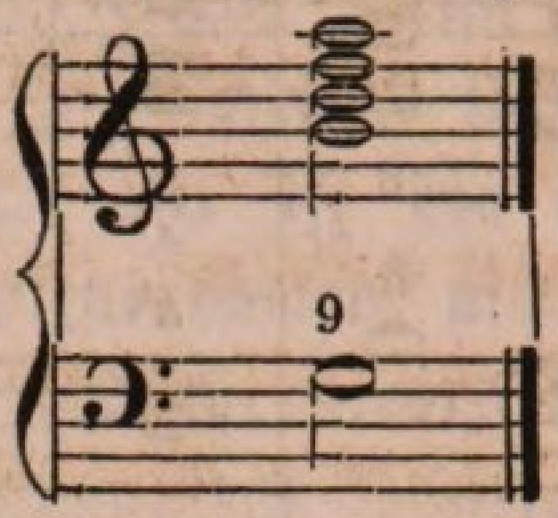
Alſo auch aus dem *Septimenaccorde* kann zwar außer der Septime, bei ſeiner *minderſtimmigen* Anwendung, nach Umſtänden jedes weitere Intervall (Terz, Quinte oder Octav) ausgelaſſen werden, nur behält man wo möglich die Terz noch zur Septime bei:

wobei es dann ganz gleich iſt, welches Intervall unten oder oben im Accorde liegt, wenn die urſprüngliche Septime ſich nur gehörigermaßen auflöst, und die Terz richtig aufwärts fortſchreitet.

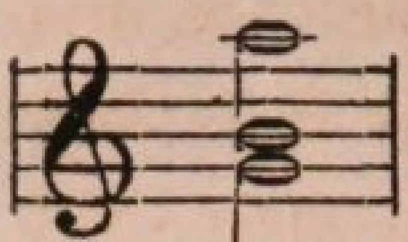
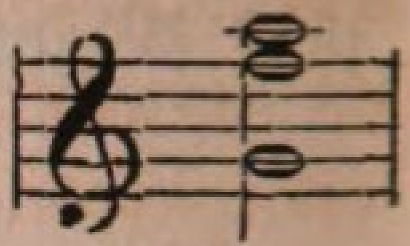
3) der *Nonenaccord*.

Daſſelbe, was beim Septimenaccorde, gilt in der Beziehung auch beim *Nonenaccorde*, ſey dieſer *groß* oder *klein*, nur daß hier nicht mehr die Septime, ſondern die *None* das weſentlichſte Intervall iſt, die

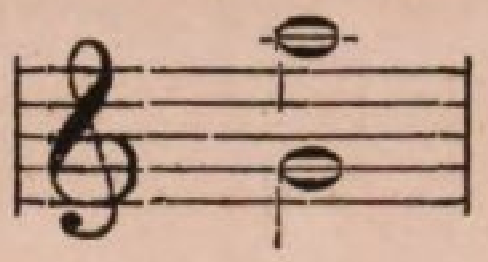
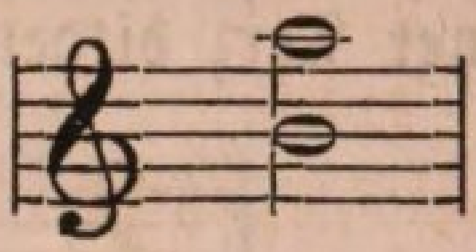
Terz aber eben ſowohl als im Septimenaccorde einen bedeutenden Rang einnimmt. Auch aus dem Nonenaccorde, der, wie der Septimenaccord, urſprünglich und vollſtändig ein fünfſtimmiger Accord iſt:



können wir, ſoll er in einer geringeren Anzahl von Stimmen erſcheinen, je nach Erforderniß jedes andere Intervall außer der None weglaſſen, wir können ihn dreiſtimmig z. B. ſpielen:

 oder ſo: oder ſo: oder auch ſo: 

und noch anders, und zweiſtimmig:

 oder  u. ſ. w.

jedenfalls aber iſt er am wirkſamſten und richtigſten in der Geſtalt, wo immer noch Terz und None in ihm enthalten ſind. Daß der Accord auch bei ſolcher Minderſtimmigkeit, wenn ein anderes Intervall als ſein urſprünglicher Grundbaß in der Unterſtimme liegt, nicht mehr Nonenaccord heißt, ſondern je nach der Art ſeiner Umkehrung benannt wird, verſteht ſich von ſelbſt. Dieſer zweiſtimmige Accord z. B.

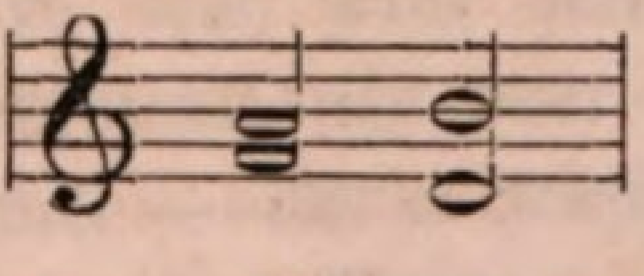
iſt urſprünglich zwar der Nonenaccord über G, aber da das G jetzt fehlt und wenigſtens nicht in der Unterſtimme enthalten iſt, ſo iſt der Accord ein Septimenaccord. Dieſe Bemerkung iſt wohl überflüſſig; wichtig iſt hier nur noch, daß im Nonenaccorde die allerweſentlichſten Intervalle immer ſind Terz und None, und daß bei einer minderſtimmigen Anwendung über die Auslaſſung der übrigen Intervalle entſcheidet der Zuſammenhang der Harmonie, in welchem der Accord ſteht.

Der Undecimenaccord iſt bekanntlich ein vom Hauptſeptimenaccorde abgeleiteter Accord, und die Intervalle, welche in dieſem die weſentlichſten waren, ſind daher ſolches auch noch in jenem, und wenn derſelbe nun in einer mindern Anzahl von Stimmen zum Vorſchein kommt, ſo kann dieſes nur geſchehen mit Rückſicht auf die mehr oder

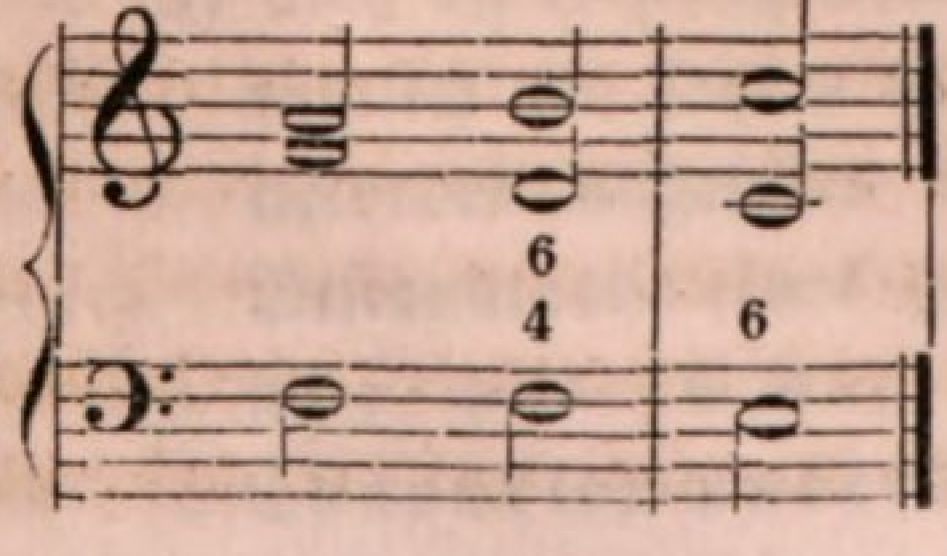
mindere Wichtigkeit ſeiner Intervalle. Und der *Terzdecimenaccord* endlich iſt ein vom großen Nonenaccorde abgeleiteter Accord; er ſteht alſo auch hinſichtlich ſeiner minderen Anzahl von Stimmen in demſelben Verhältniſſe zu dieſem Accorde als der Undecimenaccord zum Hauptſeptimenaccorde.

Ueberhaupt, meine Herren! iſt es, ſo bald man eine vollſtändige Harmonie zu behandeln verſteht, gar nicht ſo ſchwer, dieſelbe auch in irgend einer minderen Anzahl von Stimmen zu ordnen, wenn man dabei nur feſt den Grundſatz im Auge behält, daß überall das Weſentliche von dem minder Weſentlichen geſchieden werden muß, und daß ſomit kein Ton fehlen darf, der in weſentlicher Beziehung zu irgend einem vorhergehenden oder folgenden Tone ſteht. Nun verlangt aber deshalb auch ein *minderſtimmiger* Satz noch weit mehr Aufmerkſamkeit und Sorgfalt hinſichtlich ſeiner Richtigkeit und Reinheit als der vollſtimmige, und ſind, weil er nur aus den weſentlichſten und nothwendigſten, daher wirkſamſten und bedeutungsvollſten Tönen beſteht, viel leichter Fehler darin zu begehen als in dem vollſtimmigen Satze, wovon uns denn auch die vorhin betrachteten Queerſtände genugſam überzeugt haben. Kehren wir jetzt zum Schluß wieder zu dieſem zurück.

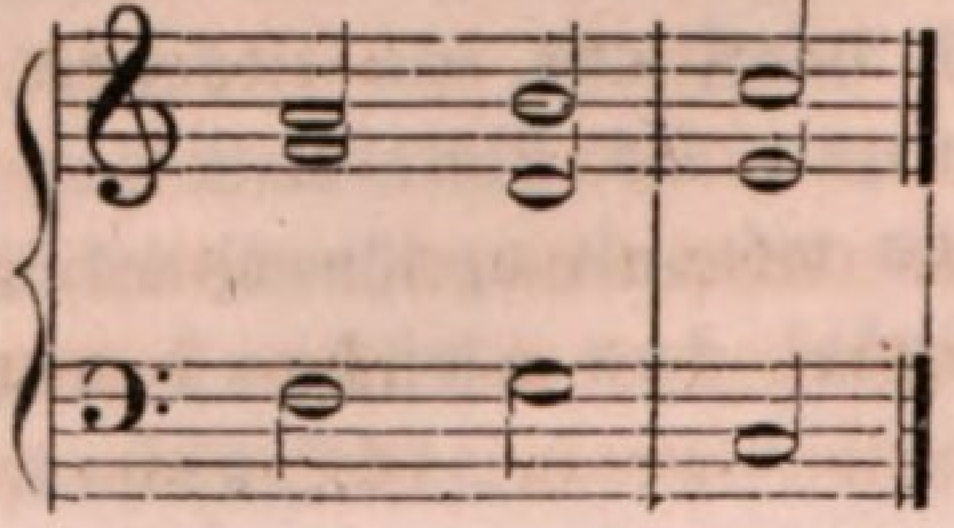
Ich ſagte in Bezug auf die Queerſtände insbeſondere zuletzt, daß ſie hauptſächlich nur im zweiſtimmigen Satze zum Vorſcheine kämen, nicht ſo ſehr oder gar nicht in einem mehrſtimmigen. Erlauben Sie, daß ich Sie nur mit einem einzigen Beiſpiele davon überzeuge. In der Folge dieſer beiden zweiſtimmigen Accorde



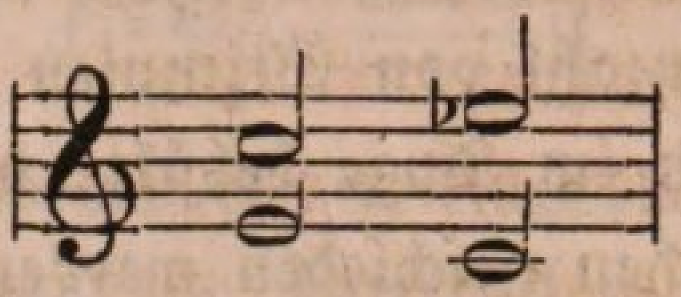
iſt nach dem Begriffe, welchen wir von der Sache gewonnen haben, offenbar ein Queerſtand enthalten; ſetzen Sie aber nur eine einzige, alſo eine dritte Stimme hinzu, vielleicht dieſe



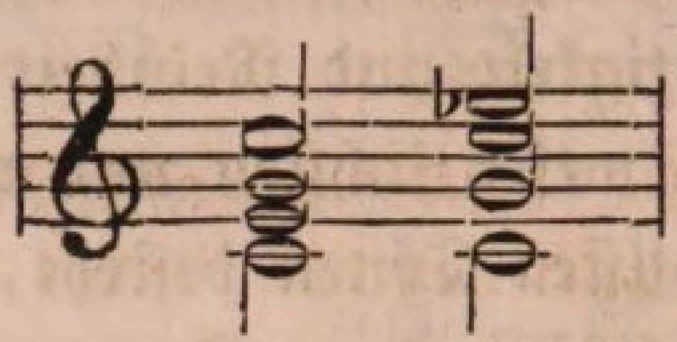
oder:



ſo iſt augenblicklich auch, und im erſteren Falle zwar der Queerſtand ganz, weil keine zwei conſonirende Accorde mehr auf einander folgen, und im zweiten Falle wenigſtens die Wirkung deſſelben, die allein ſein Verbot hervorbringt, aufgehoben, denn jetzt wird das h lediglich als Terz im Dominantenaccorde, als Leitton wahrgenommen. Noch entſchiedener iſt der Erfolg bei einem vollkommen vierſtimmigen Satze. Zwiſchen dieſen beiden Accorden



war und iſt wirklich auch ein Queerſtand, aber laſſen wir die Accorde einmal, welche Nichts ſind als Dur- und Molldreiklang von C, vollſtändig erſcheinen:



wo iſt noch ein Queerſtand? -- nirgends. Bei vollkommen vierſtimmiger Behandlung der Harmonien ſeyen Sie alſo weniger in Sorgen, daß Sie eine Sünde dieſer Art begehen könnten; aber bei blos zweiſtimmigem Satze nehmen Sie ſich recht in Acht, hier ſchlüpfen alle Augenblicke ſolche böſe Verhältniſſe ein, und ſind ſie erſt einmal da, dann ſind ſie immer ſchwerer wieder hinwegzubringen als vorher zu umgehen.

Und nunmehr, meine Herren! iſt mein Unterricht in der muſikaliſchen Harmonie dem nächſten und ſtrengſten Begriffe des Wortes nach beendigt; nenne ich Sie fertig im Werke; und was noch folgt oder übrig iſt, mögen Sie blos als einen Anhang, eine Zugabe betrachten, deren Nothwendigkeit und Grund ſich Ihnen in nächſter Lection offenbaren.

Dreiunddreißigſte Lection.

Der Rhythmus in der Muſik.

Dem nächſten und ſtrengſten Begriffe des Wortes nach, bemerkte ich am Schluſſe meiner letzten Lection, ſey mit dem Bisherigen nunmehr mein Unterricht in der Harmonie der Muſik vollendet, und was noch folge, möchten Sie gewiſſermaßen nur als einen Anhang, als eine Zugabe betrachten, für deren Nothwendigkeit ich aber zugleich auch einen Grund heute Ihnen anzugeben verſprach. Es geſchehe, und damit werde nicht minder auch Ihnen der Beweis für die Richtigkeit jener Bemerkung.

Was verſtanden wir überhaupt unter Harmonie? — Denken Sie nur an meinen allererſten Vortrag zurück; ich will ſogar dieſelben Worte noch einmal wiederholen, deren ich mich damals zur Definition dieſes Begriffes bediente. Harmonie — ſagte ich — iſt:

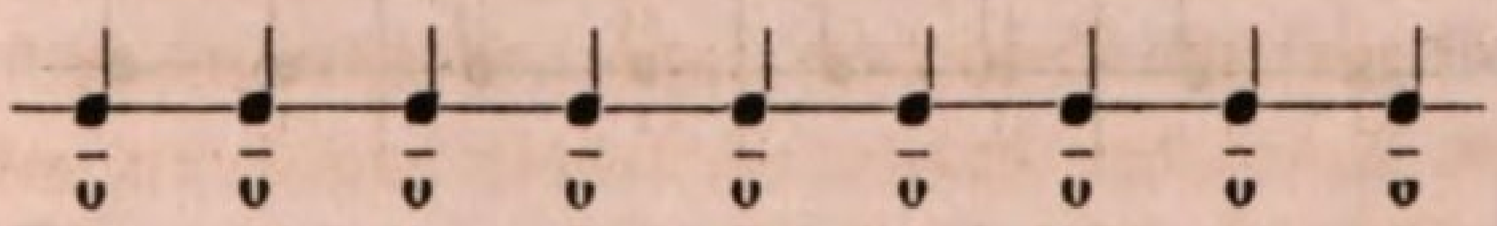
1) die Vereinigung mehrerer für ſich beſtehender und in ihrer äußeren Erſcheinung auch ganz verſchiedener Töne zu einem Haupt- und Zuſammenklange oder — wie man in der Kunſtſprache ſich ausdrückt — einem Accorde; dann ſey ſie
2) aber auch das aus der Natur der Conſonanz hervorgehende Verhältniß des einen Tones zum andern, oder das Zuſammenfließen mehrerer Töne in einen, und endlich
3) noch die Beſchaffenheit eines ganzen Tonſtückes, in ſofern daſſelbe nämlich in ſeinen Grundlinien betrachtet als eine Folge von Accorden angeſehen wird, oder das Verhältniß der einzelnen Beſtandtheile eines ganzen Tonſtückes ſowohl zu einander unter ſich, als zu der dem ganzen Tonſtücke und ſeinem Charakter unterliegenden erſten Idee.

Und nun, meine Herren! fühlen und begreifen Sie ſelbſt, daß bis auf den letzten, von mir deshalb auch mit beſonderem Nachdrucke hervorgehobenen Punkt hin, wir das auf ſolche Weiſe definirte Weſen der Harmonie in ihrem ganzen Umfange unterſucht, erforſcht und erkannt haben: nur dieſer letzte Punkt, welchen der Begriff von Harmonie überhaupt auch in ſich ſchließt, ſtellt noch von einer neuen Seite ſie zur Betrachtung, und veranlaßt uns, ihr von einem Standpunkte aus auch unſere Aufmerkſamkeit zuzuwenden, welcher (kurzweg geſagt) iſt — der rhythmiſche. Deutete ich doch das ſelbſt auch dort an, wenn ich in der weiteren Entwickelung jener Begriffsbeſtimmung unter Anderem noch ſagte: Harmonie ſey uns Ordnung im Einzeln wie Ordnung im Ganzen, denn die Ordnung der Töne umfaßt nicht allein die Symmetrie derſelben in ihrer Aneinanderreihung zu einem gemeinſchaftlichen Zuſammenklange, ſondern auch in ihrer mehr zeitigen Folge, und die Symmetrie, die Ordnung der Töne in dieſer ihrer zeitigen Folge iſt, wie wir gleich nachher hören werden, eben der Rhythmus der Muſik. Alſo auch das rhythmiſche Element, in ſeinem Seyn und ſeiner verſchiedenartigen Wirkung wie Aeußerung in den harmoniſchen Tongeweben, bleibt uns noch zu betrachten und zu unterſuchen übrig, ehe wir ſagen können, wir haben das Weſen der Harmonie, das wir allerdings in ſeiner nächſten Beziehung uns bereits zu eigen machten, auch in ſeinem ganzen Umfange ergründet. Und gehe ich daher ſofort auch zu einer ſolchen näheren Betrachtung des Rhythmus ſowohl überhaupt als in der Muſik insbeſondere, wenigſtens ſo weit es für unſeren Zweck nothwendig erſcheint, über, ſo werde ich allerdings manches dahin Gehörige ſchon als Ihnen aus der allgemeinen Muſiklehre und Muſikwiſſenſchaft her bekannt vorausſetzen dürfen, doch um der Vollſtändigkeit und des Zuſammenhangs willen auch nicht weglaſſen können, ſo ſehr jene Vorausſetzung die Darſtellung auch erleichtert und kürzer faſſen läßt.

Das Wort Rhythmus zunächſt kommt, wie Ihnen bekannt ſeyn wird, aus dem Griechiſchen her, und heißt hier urſprünglich Strömung, Fluß. Davon abgeleitet hat man nun ſchon verſchiedene Erklärungen ſeines eigentlichen Sinnes und ſeines Begriffes gegeben. Die gelehrten Herren Philoſophen und Aeſthetiker ſagen: Rhythmus iſt die durch bloße Zeit dargeſtellte Form der durch Wechſelwirkung beſtimmten Cauſalität. Das verſtehen Sie nun wahrſcheinlich nicht, und ich kann es Ihnen nicht verdenken, wenn Sie von mir fordern, eine, wenn auch weniger gelehrt klingende, aber deſto verſtändlicher und beſtimmter gefaßte Definition des Wortes zu geben. Die Alten meinten, der Rhythmus beſtehe aus

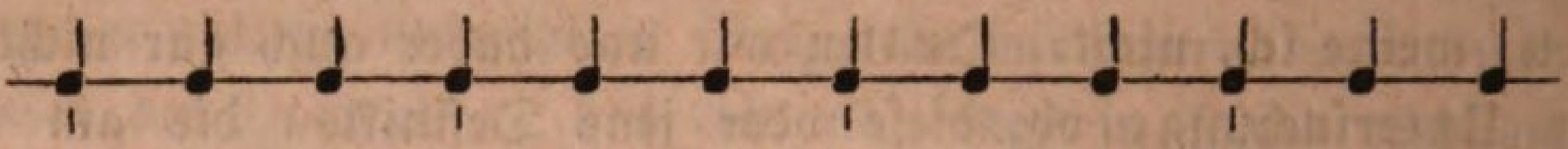
mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewiſſen Ordnung verbunden ſeyen. Das iſt ſchon etwas klarer und läßt ſich hören, obſchon es noch nicht Alles ſagt, was wir unter Rhythmus eigentlich zu verſtehen haben und verſtehen. Dunkler wieder und theilweiſe auch noch mangelhafter ſind folgende Erklärungsweiſen, die Sie nun aber ja nicht als die meinigen anſehen wollen: Rhythmus iſt Darſtellung des Zeitfluſſes durch ſinnliche nach Eintheilung und Folge geordnete Zeichen; oder: Rhythmus iſt in ſeinem erſten Urſprunge Nichts weiter als eine mannigfaltige Art von Wiederholungen ein und derſelben Sache; Rhythmus iſt eine Reihe von Momenten der Evolution, welche dem Sinne als ein Ganzes erſcheint, und wie viele andere dergl. man noch findet. Die einfachſte und beſtimmteſte Definition des Wortes allenfalls wäre: Rhythmus iſt eine ſucceſſive Bewegung nach gewiſſen beſtimmten Verhältniſſen. Indeſſen, meine Herren! auch dieſe Definition genügt als ſolche noch keineswegs, und ich muß Ihnen aufrichtig geſtehen, daß ich es ſogar für ganz unmöglich halte, den Begriff von Rhythmus in eine bloße Definition des Wortes zu faſſen; *beſchreiben* wohl und *umſchreiben* ſeine Bedeutung läßt ſich der Rhythmus, aber eigentlich *definiren*, meine ich, nicht. Quälen wir uns daher auch gar nicht weiter mit der Unterſuchung, ob dieſe oder jene Definition die am meiſten richtige iſt, und welche von allen den tiefſten Sinn hat, ſondern gehen in der That lieber ſchnurſtracks zu der *Um-* und *Beſchreibung* der Sache ſelbſt über, durch welche wir dieſe zumal auch weit deutlicher und leichter erkennen und begreifen lernen, als durch irgend welche noch ſo ſpitzfindige Definition, und am ſicherſten wie vollſtändigſten liefere ich Ihnen eine ſolche Beſchreibung, wenn ich zugleich die *Darſtellung der rhythmiſchen Grundformen* damit in Verbindung bringe.

Verſuchen Sie einmal, auf Ihrem Inſtrumente eine ununterbrochene Reihe von Tönen in völlig gleichmäßiger Bewegung hervorzubringen, d. h. ſo, daß kein Ton auch nur im mindeſten ſtärker oder ſchwächer als der andere, länger dauernd oder ſonſt in unterſchiedlicher Weiſe angegeben wird, ſondern alle einer wie der andere, alſo bildlich dargeſtellt z. B. ſo.

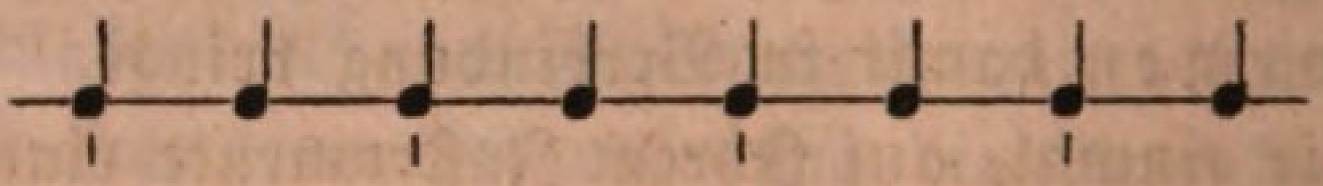


Sie werden es nicht vermögen; doch Sie ſollen es wirklich auch vermögen und mit der Gewalt des Willens eine ſolche völlig gleichmäßige Tonreihe wirklich effektuiren oder zu effektuiren ſuchen, ſo wird, ſo viel

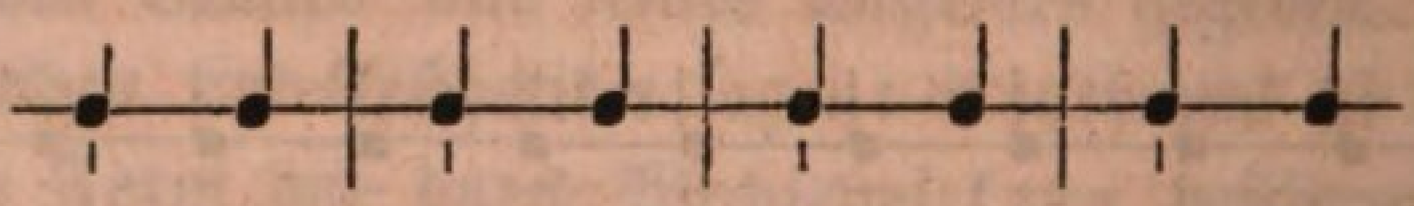
Ordnung ſcheinbar auch in der ganzen Reihe herrſcht oder von uns wirklich darin wahrgenommen werden mag, doch das Gefühl des Mißbehagens, das nothwendig dadurch in uns und zwar auf eine ſehr unerträgliche Weiſe erregt wird, auch bei Ihnen nicht ausbleiben: Sie werden dem Spiel nicht lange zuhören können, eben ſo wenig — — — hier wollte ich ein Gleichniß anführen, und es fällt mir ſchwer, ein paſſendes zu finden. In der That, ich mag alle Arten von Bewegungen in der Natur prüfen, ich finde eine ſolche Gleichmäßigkeit nicht, nicht einmal beim Schlage der Uhr, nicht in unſerem Gange, nirgends; denn es iſt kein Rhythmus in ſolcher Bewegung und Rhythmus iſt überall im Leben der Natur. Aber heben Sie auch einmal nur den einen Ton jener Tonreihe immer etwas ſtärker hervor als den andern, d. h. geben Sie den einen Ton ſtärker an als den andern, und die Einförmigkeit der Folge iſt ſchon minder widerlich; und wenn dieſe Accentuation des einen Tones auf geregelte Weiſe, zu beſtimmten Zeiten ſich wiederholt, wenn Sie alſo z. B. ſpielen:

oder 

oder wie noch anders, ſo haben Sie einen Rhythmus in der Tonfolge, entſteht in dieſer gleichſam das antithetiſche Verhältniß von Bild und Gegenbild, die Vorſtellung von Erzeugendem und Erzeugtem. Das natürlichſte rhythmiſche Verhältniß dieſer Art iſt, daß wir eine Reihe von, in Hinſicht ihres Zeitwerths unter ſich gleichen, Tönen dermaßen ſpielen:

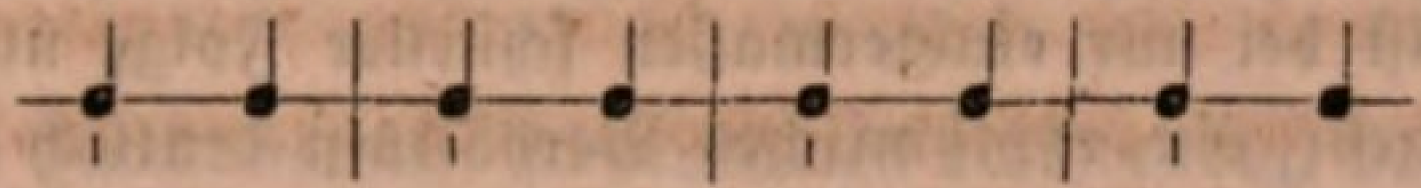


alſo wechſelsweiſe den einen immer ſtärker angeben als den andern. Unwillkührlich aber geſtalten ſich hier die einzelnen Glieder der ganzen Reihe als geſonderte Theile, und jener Rhythmus wird daher eigentlich bezeichnet werden müſſen in dieſer Weiſe:

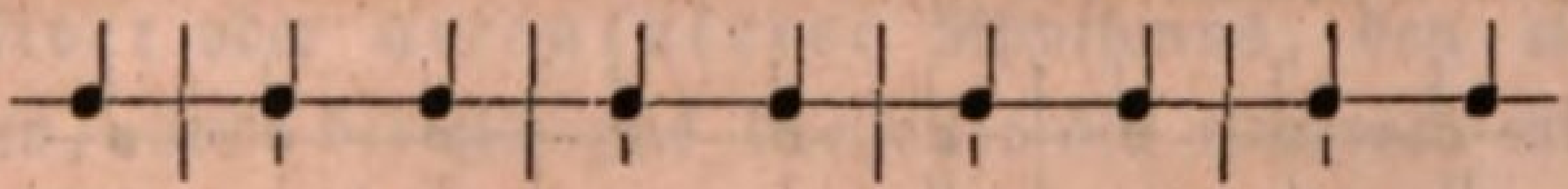


in welcher jeder einzelne Theil gleich iſt dem anderen. Dieſes einfachſte aller rhythmiſchen Verhältniſſe finden Sie nun auch überall in der äußeren lebenden Natur. Gehen Sie z. B., und Sie werden immer mit dem linken Fuße etwas ſtärker niedertreten als mit dem rechten, ſo

daß, wenn wir jeden mit einer Note bezeichnen wollten, und Sie die Schritte hinſichtlich ihrer Zeitdauer vollkommen gleichmäßig ordnen, kein anderes Notenbild herauskommt als dieſes:

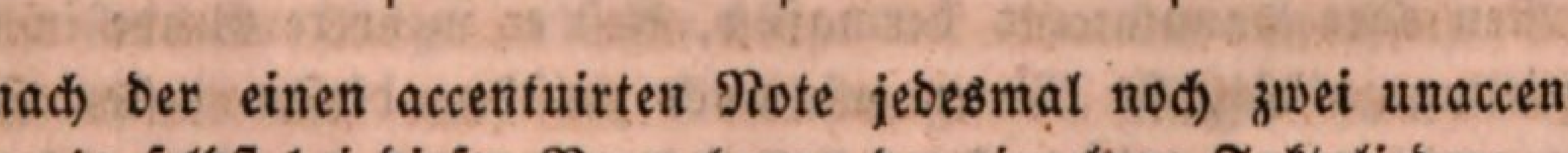


Der Strich unter dem Notenkopfe bedeutet nämlich den Accent, den feſteren Druck oder die größere Kraft, welchen dieſelbe, oder was dadurch für's Auge ſinnlich dargeſtellt wird, bekömmt. Mit dieſem rhythmiſchen Verhältniſſe haben Sie aber auch ſchon das Bild des Taktes. Sie wiſſen, was wir Takt in der Muſik nennen, und wenn nicht, ſo komme ich ja nachgehends noch insbeſondere auf dieſen Gegenſtand zu reden. Zuvor wollen wir das Weſen des Rhythmus und ſeine Grundformen noch näher unterſuchen. Ich führte zum Beweiſe des Satzes, daß wir jenes erſte, einfachſte rhythmiſche Verhältniß überall zunächſt in dem Leben und der Thätigkeit der Natur offenbart fänden, das Beiſpiel des menſchlichen Ganges an, und die Richtigkeit unterliegt keinem Zweifel, daß wir, vorausgeſetzt bei geſunder Organiſation unſerer Glieder, mit dem linken Fuße immer ſtärker auftreten als mit dem rechten, was ſeinen natürlichen Grund in vielen andern phyſiſchen Verhältniſſen hat, die aber nicht hieher gehören; aber Sie werden auch bemerken, daß wir allemal beim Beginn der Bewegung geneigt ſind, mit dem rechten Fuße zuerſt auszuſchreiten, um gleichſam in den Zuſtand der Thätigkeit uns zuvor zu verſetzen, und mit dieſer Erſcheinung erhält denn jenes einfache Verhältniß auch ſchon einen ganz natürlichen Auftakt:

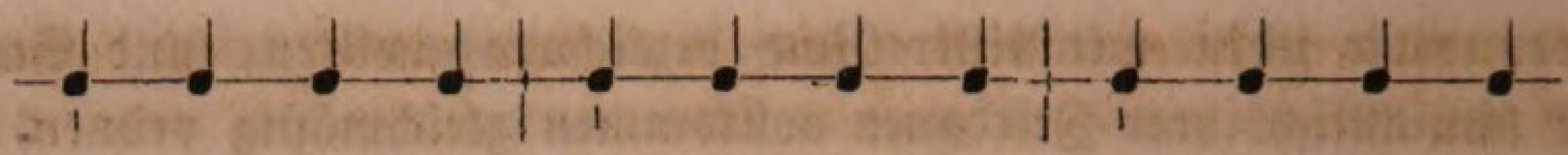


ein Taktbild, das wir bei der Gleichheit ſeiner Zeittheile in der Muſik vornehmlich wieder finden in dem mit meiſt lauter gleichmäßigen Schritten ſich fortbewegenden Choral.

Wir können die Glieder der nach Maaßgabe des Accents ſich wiederholenden Theile einer ſolchen rhythmiſchen Reihe aber auch noch vermehren, ohne daß die Fühlbarkeit des Rhythmus ſelbſt auch im mindeſten nur darunter litte, alſo die einzelnen Taktbilder vielleicht ſo geſtalten:

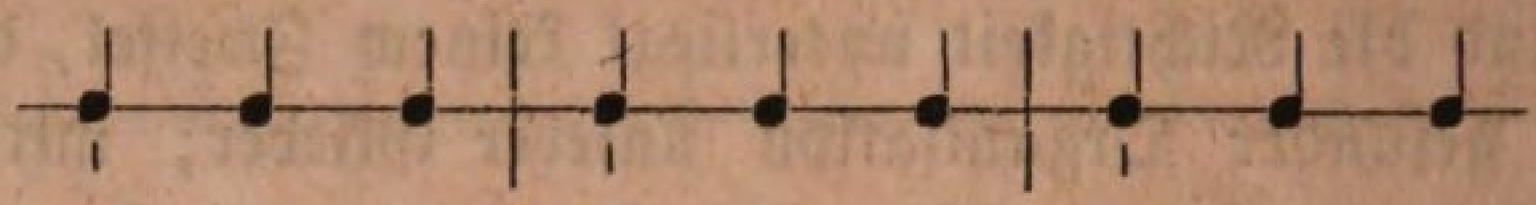


daß nach der einen accentuirten Note jedesmal noch zwei unaccentuirte folgen; ja ſelbſt bei dieſer Vermehrung der einzelnen Taktglieder:

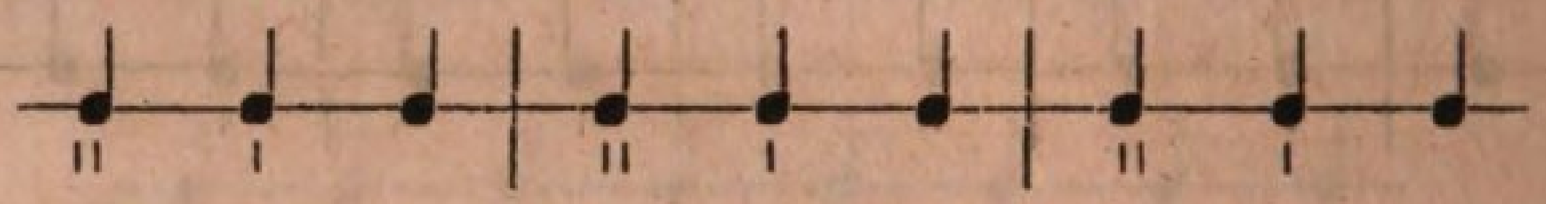


wo nach einer accentuirten Note drei unaccentuirte von gleichem Zeitwerthe folgen, iſt bei nur einigermaßen ſchneller Folge noch ein Rhythmus oder vielmehr ein rhythmiſches Verhältniß deutlich wahrnehmbar, ſo ſehr ſich unſer Gefühl gegen jede längere Reihe von völlig gleichmäßigen Folgen ſträubt, weshalb dieſe letzte Erweiterung der rhythmiſchen Theile mit blos einem Accent unbedingt die alleräußerſte ſeyn dürfte.

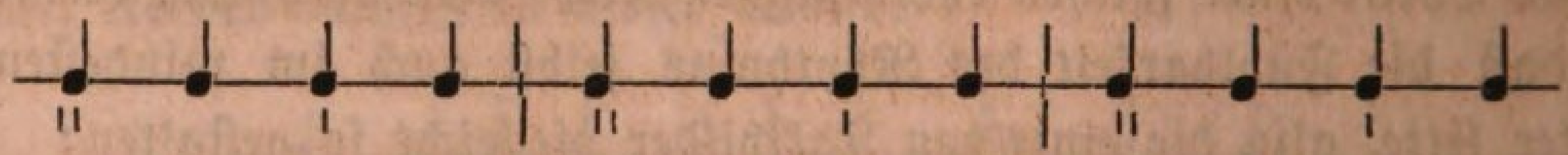
Nun iſt aber zwiſchen dem ſtarken Accent und der gänzlichen Accentloſigkeit ganz natürlich auch ein ſchwächerer Accent nicht allein denkbar, ſondern ſogar auch nothwendig, da Nichts in der Natur als etwas Urplötzliches beſteht, ſondern Alles aus einem Andern hervorgegangen ſcheint, und wenden wir dieſes Verhältniß auf jene längeren rhythmiſchen Tonreihen an, ſo muß nothwendig ein noch kräftigerer und deutlicherer Rhythmus in denſelben wahrnehmbar werden. Wenn Sie ſpielen:



ſo tritt nach dem ſchweren Accent unmittelbar eine völlige Accentloſigkeit ein: ich ſagte vorhin, ein ſolches rhythmiſche Verhältniß ſey wohl noch auszuführen und vernehmbar; allein ſpielen Sie dieſelben Töne nun einmal ſo, daß zwiſchen dem Accent und der gänzlichen Accentloſigkeit noch ein ſchwächerer Accent gehört wird, alſo erſt ein ganz ſtarker, dann ein ſchwächerer und hiernach erſt gar kein Accent, welche Folge ich bildlich folgendermaßen darſtellen will:

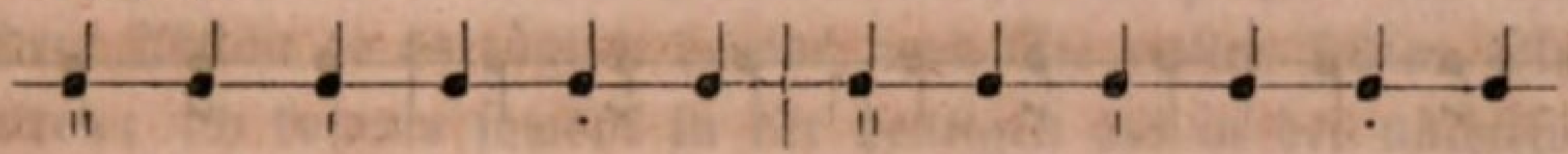


und unzweifelhaft muß der Rhythmus, der jetzt in der Tonreihe waltet, weit kräftiger hervortreten und auf unſer Gefühl wirken. Bei der vorhin angeführten längſten rhythmiſchen Reihe würde ſich dieſer zweifache Accent am natürlichſten vertheilen auf dieſe Weiſe:



Durch ſolche Vervielfachung der Accente erweitert ſich dann von ſelbſt auch die Reihe der rhythmiſchen Glieder. Verſtärken wir nämlich den erſten oder Hauptaccent dermaßen, daß er mehrere Grade in ſeiner Executirung zuläßt, ſo können wir auch zwiſchen dieſem erſten ſtarken Accente und der gänzlichen Accentloſigkeit mehrere unter ſich wieder ver-

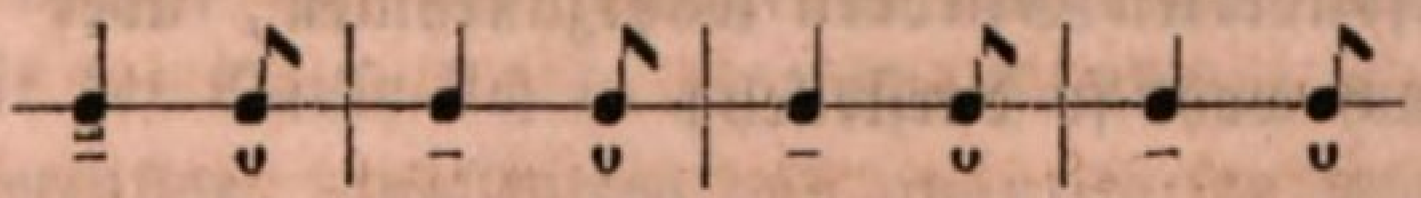
ſchiedene ſchwächere Accente bilden und eine rhythmiſche Reihe geſtalten wie z. B. dieſe:



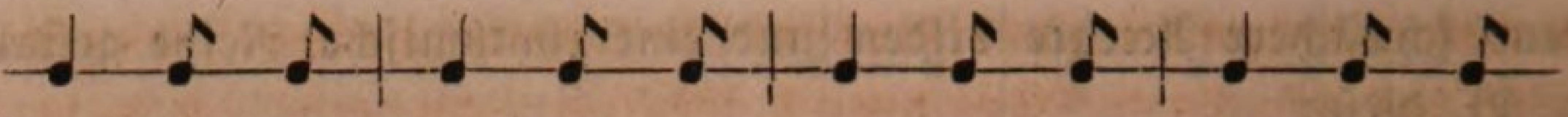
Endlich iſt auch durchaus nicht anzunehmen nothwendig, daß die ſtärkeren und ſchwächeren Theile eines rhythmiſchen Ganzen einander immer ſchroff gegenüber ſtehen, ſondern deutet die letzte Verſchiedenheit und Mehrheit des Accents ſchon hin auf ein mögliches, weniger merkliches Abnehmen der Stärke, dem dann wiederum ein ähnliches Anſchwellen und ſucceſſives Zunehmen der Kraft ganz natürlich folgt: es entſteht jenes bekannte Bild von decrescendo und crescendo in dem Klange der Töne —

ein Rhythmus, der gehörigen Orts von der höchſten Wirkung ſeyn kann, ſo wenig er eigentlich hier, in Abſicht auf die harmoniſche Conſtruction, in Betracht kommt.

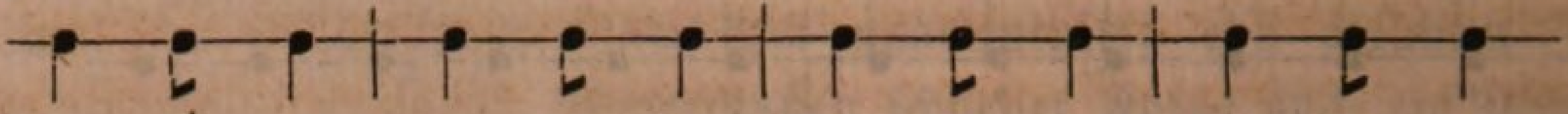
Bis dahin betrachteten wir, um uns den Sinn von Rhythmus und ſeiner mancherlei Grundformen zugleich zu entziffern, eine Tonreihe von lauter *zeitgleichen*, ich meine damit ſolchen Gliedern, die hinſichtlich ihrer Zeitdauer ſich völlig gleich ſind, wie z. B. eine Tonreihe von lauter Viertels=, Achtels=, halben, ganzen oder anderen gleichnamigen Noten, und wir konnten daher ein rhythmiſches Verhältniß in deren Folge nur bringen, indem wir den Tönen bei ihrer Hervorbringung einen verſchiedenen Accent beilegten und dieſen Accent in geregelter Ordnung und zu gewiſſen unter ſich gleichen Zeiten wiederkehren ließen. Es war alſo ein blos *intenſiver* oder *accentuirter* Rhythmus, den wir bis dahin kennen lernten, und der ſich uns darſtellte als entweder mit *gleichem* Accent, oder mit *verſchiedenem* Accent, oder endlich mit *verſchmelzendem Accent*. Jetzt kann aber auch, durch den verſchiedenen *Zeitverhalt* der einzelnen Glieder der Tonreihe ein *extenſiver* Rhythmus ſich bilden, indem nämlich Glieder von *ungleicher* Zeitdauer in *geregeltem Wechſel*, welcher Bedingung alles Rhythmus iſt, mit einander verbunden werden. Die einfachſte und natürlichſte Zuſammenſtellung ſolcher ungleicher Glieder giebt folgendes Beiſpiel:



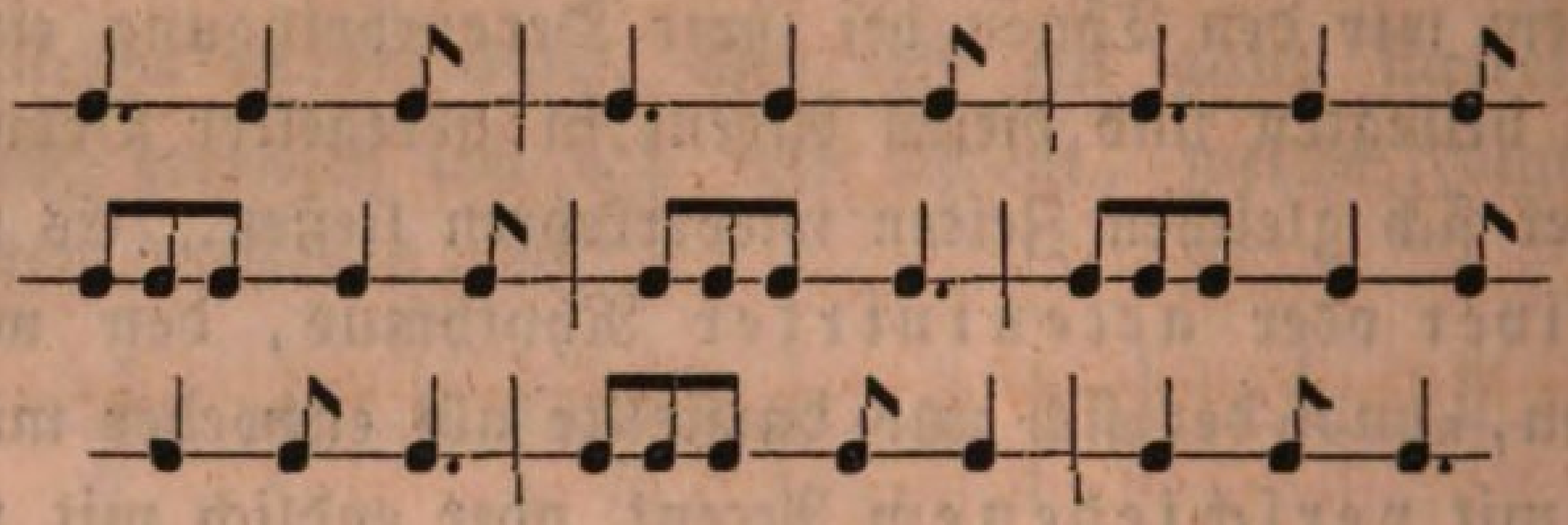
wo alſo ſtets eine Länge und eine Kürze mit einander abwechſeln. Eben ſo gewöhnlich iſt aber auch die Verbindung von Längen und Kürzen in einem ungleichen Zahlenverhältniß, wie etwa:



oder:



und noch auf mancherlei andere Weiſe. Wie dann vorhin in dem intenſiven Rhythmus zwiſchen dem ſcharfen Accent und der gänzlichen Accentloſigkeit eine mittlere Stärke möglich war, ſo iſt nun auch in dieſem extenſiven oder quantitirten Rhythmus ein ungleiches Verhältniß ſeiner bedeutſameren Theile ganz natürlich, und dies führt uns, da die bisher gebrauchte Länge immer den Zeitwerth von nur zwei Kürzen hatte (♩ iſt gleich ♪♪, wie 𝅝 gleich 𝅗𝅥𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 gleich ♩♩, — das wiſſen Sie ja), zunächſt auf eine dreizeitige Länge, die aufs Neue für die Zuſammenſtellung rhythmiſcher Gruppen ein unabſehbar weites Feld eröffnet, das vollſtändig zu durchlaufen wohl von großem Intereſſe ſeyn muß, aber uns nicht ſonderlich hier obliegen kann, da Ihnen hinlänglich bekannt iſt, welche ungemeine, ja unabſehbare Mannigfaltigkeit unſere in Betreff ihrer Geltung verſchiedene Notengattungen in den Zuſammenſtellungen zulaſſen, und wiederholt ſich eine ſolche Zuſammenſtellung in irgend einer geregelten Ordnung, ſo entſteht auch dadurch ein verſchiedener extenſiver Rhythmus. Ich will, um Ihnen ein Bild davon zu geben, nur folgende Paar verſchiedene Zuſammenſtellungen beiſpielsweiſe herſetzen:



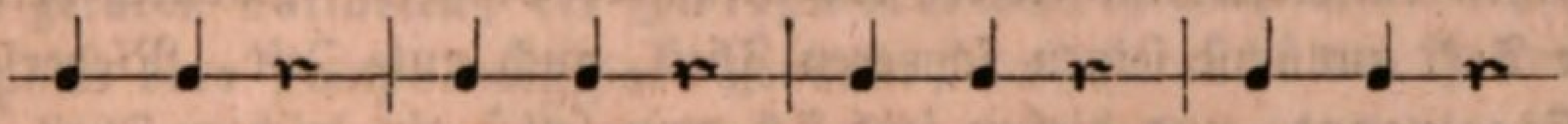
Endlich iſt auch, wie in dem blos intenſiven oder accentuirten Rhythmus ein verſchmelzender, nicht ſcharf abgeſetzter Accent möglich war, in dieſer extenſiven oder quantitirten rhythmiſchen Form, ohne merklich verſchiedene Abſätze, eine Bewegung anzunehmen, in welcher Acceleration und Retardation oder Eilen und Zögern in geregeltem Wechſel ſich folgen. Freilich iſt ein ſolcher Rhythmus nur mehr in größeren Perioden denn in kleineren geſonderten Gliedern wahrzunehmen, aber wir können ihn bildlich doch auch wohl ſo darſtellen:

ritard. >< accel. | ritard. >< accel.

Jede periodiſche Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung nämlich, mag das, was da periodiſch wiederkehrt, nun

auch von größerem oder kleinerem Umfange ſeyn, entſpricht dem Begriffe des Rhythmus. Dieſen Satz hebe ich nicht ohne beſondere Abſicht ſo vorzüglich hervor, und Sie wollen ſeinen Sinn wohl feſthalten; ich komme ſowohl in der heutigen als in der nächſtfolgenden Lection wieder darauf als einen begründenden Lehrſatz zurück. Jede periodiſche Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung alſo entſpricht dem Begriffe von Rhythmus, und ſo wird denn dieſer auch in der letztangeführten Form noch recht gut ſinnlich aufgefaßt, wenn nur die Perioden ſelbſt nicht durch zu große Länge und Ausgedehntheit die leichte Ueberſchaulichkeit überſteigen, was aber niemals bei denjenigen Perioden und Sätzen der Fall iſt, welche an eine beſtimmte Anzahl von Takten gebunden ſind, von denen eben in nächſter Lection die Rede ſeyn wird. Ueber dem gewohnten Rhythmus der kleinen Taktglieder geſtaltet ſich dann bei ſolcher übrigens vollkommen richtigen Anſicht der Sache gleichſam noch ein größerer periodiſcher Rhythmus, der in ſeiner höheren Mannigfaltigkeit natürlich auch noch eine ausdrucksvollere Schönheit der Bewegung zu entfalten im Stande iſt.

In allen jenen aufgeführten intenſiven wie extenſiven Rhythmen herrſcht Continuität der Bewegung, d. h. Ton folgt unmittelbar auf Ton; es kann aber auch ein regelmäßig wiederkehrendes Unterbrechen derſelben, der Bewegung, das in vielen gewöhnlichen Erſcheinungen natürlich begründet iſt, ganz allein für ſich, ohne Accente und ohne verſchiedenes Zeitmaaß, ſchon einen ſehr vernehmlichen Rhythmus erzeugen, wie z. B. in:



Durch Verſetzung dieſer als ideelle rhythmiſche Momente zu betrachtenden Pauſen, wie auch durch eine möglicher Weiſe verſchiedene Dauer derſelben, tritt uns wiederum eine neue, reiche Mannigfaltigkeit entgegen, und war groß dieſe ſchon in jeder der hier und vorhin betrachteten rhythmiſchen Grundformen, ſo wird größer, ja unbeſchreibbar groß ſie, wenn nun ein verſchiedener Zeitverhalt mit dem Accente, der — nebenbei bemerkt — nicht immer auf die erzeugende Länge zu fallen braucht, und endlich noch mit der Pauſe ſich in zahlloſen Combinationen vereint, wenn intenſive und extenſive, qualitative und quantitative Rhythmen, Rhythmen mit Continuität der Bewegung und ſolche mit geregelter Unterbrechung derſelben gemeinſchaftlich zu einem ganzen rhythmiſchen Verhältniſſe ſich bilden.

Habe ich mit alle dieſem, wenn auch nur in kurzer Ueberſchauung, die qualitativen wie quantitativen Verhältniſſe des Rhythmus, und endlich noch die innere Relation ſeiner Theile und ſeine mögliche Auffaßbarkeit in Beziehung zu unſerem Erkenntnißvermögen mit — wie ich glaube — ziemlicher Beſtimmtheit angedeutet, ſo muß Ihnen, meine Herren! damit zugleich auch das ganze, wenigſtens äußere Weſen des Rhythmus klar vor Augen liegen, und es bleibt uns nur noch übrig, zu unterſuchen, welchen Einfluß die Verſchiedenheit dieſer rhythmiſchen Verhältniſſe auf die muſikaliſchen Tongeſtaltungen hat. Hier iſt auch ſchon der erſte Punkt, wo ich, wie verheißen, zur weiteren Anwendung und Erläuterung des vorhin ausgeſprochenen Grundſatzes zurückkehre, daß jede periodiſche Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung entſpreche dem Begriffe von Rhythmus. Dieſen Grundſatz nämlich feſtgehalten, treffen wir das Bild des Rhythmus zunächſt in der Muſik wieder in dem Takt; denn was iſt eigentlich der Takt? — antworten Sie mir noch nicht aus der allgemeinen Muſiklehre, ſondern ſagen Sie lieber: eine discrete Größe, ein Zeitganzes für ſich, abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Dieſes Auffaſſen aber einer gleichen Wiederkehr von Zeitabſchnitten bedingt zum Eintheilungsgrund des Ganzen eine nothwendige Verſchiedenheit der einzelnen Theile, und ſolche entſteht zunächſt durch den ſich unwillkührlich aufdrängenden Accent. Längen und Kürzen für ſich erfüllen nur ein und daſſelbe Maaß der Bewegung in reicher Willkühr; gleichförmige Hebung und Senkung aber ſchweben als ideelle Momente über der äußern Mannigfaltigkeit, und verleihen derſelben eine tiefere bedeutſamere Einheit. Dadurch bekommt jeder Takt zunächſt ſeinen ſchweren Theil, auch gute Zeit, Niederſchlag, Theſis genannt, und dieſem ſetzt ſich von ſelbſt ein leichter Theil, eine ſchlechte Zeit, der Aufſchlag, die Arſis entgegen; dann zerſpalten ſich bei allem Zeitmaaße von größerem Umfange, nach demſelben antithetiſchen Geſetze, die Hauptabſchnitte wieder in ähnliche dem Ohre leicht vernehmbare Unterabtheilungen, in Haupt- und kleinere Zeiten, und Sie ſehen — wir haben in unſerem Takte die ganze Natur des Rhythmus für ſich. Im Takte alſo vor allem Andern repräſentirt ſich der Rhythmus, den wir vorhin ſeiner hauptſächlichen Weſenheit nach kennen lernten, und eine kurze Prüfung wird zeigen, daß, ſo verſchieden die rhythmiſchen Verhältniſſe unter und für ſich, eben ſo verſchieden auch die Verhältniſſe unſeres Taktes ſind.

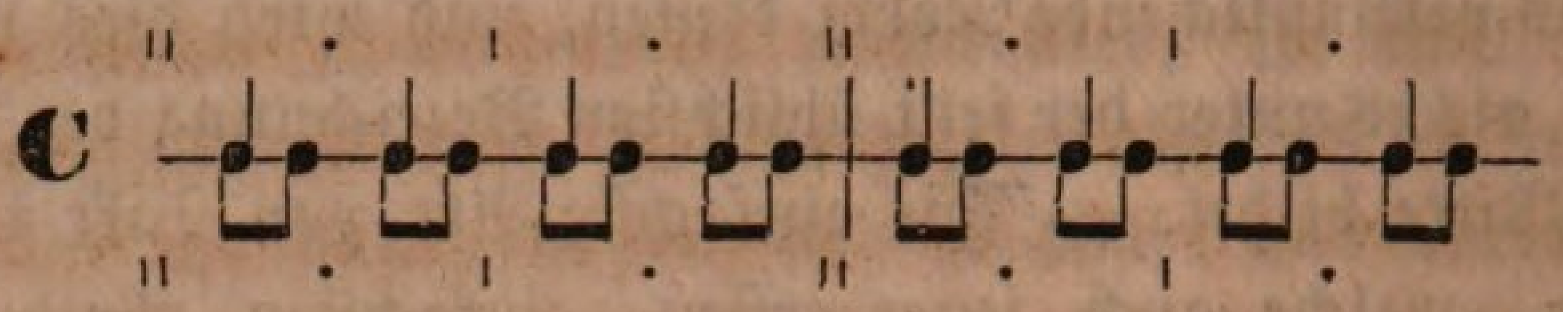
Der Zahl nach, iſt Ihnen bekannt, theilen wir den Takt oder vielmehr die verſchiedenen Taktarten ein in gerade und ungerade. Neh-

men wir den geraden Takt zuerſt, der begründet iſt in dem Verhältniſſe von 1 + 1, und betrachten die mancherlei Geſtaltungen, in welchen er nach Maaßgabe ſeiner Quantitation und der damit verbundenen verſchiedenen Stellung ſeiner Accente praktiſch gebraucht wird. Das Achtel mag uns dabei als verſinnlichende Norm dienen, und wird dies um ſo ſicherer auch können, als es unter der jetzt üblichſten Bezeichnung des Notenwerthes die genaue Mitte bildet. — Die einfachſte Art von Takt in dieſer geraden Gattung, welche auch jener erſten, einfachſten rhythmiſchen Reihe am natürlichſten entſpricht, iſt der Zweiachteltakt, der uns folgendes rhythmiſche Bild zeigt:

Das Bedeutſame im Ausdruck dieſer Bewegung, die in jedem Takte nur einen und zwar ſchweren Accent hat, und die große Verſchiedenheit derſelben daher von dem gewohnteren Zweivierteltakte muß Ihnen in die Augen ſpringen. — Dieſer Zweivierteltakt enthält nämlich folgende ſehr unterſchiedene Accentuation:

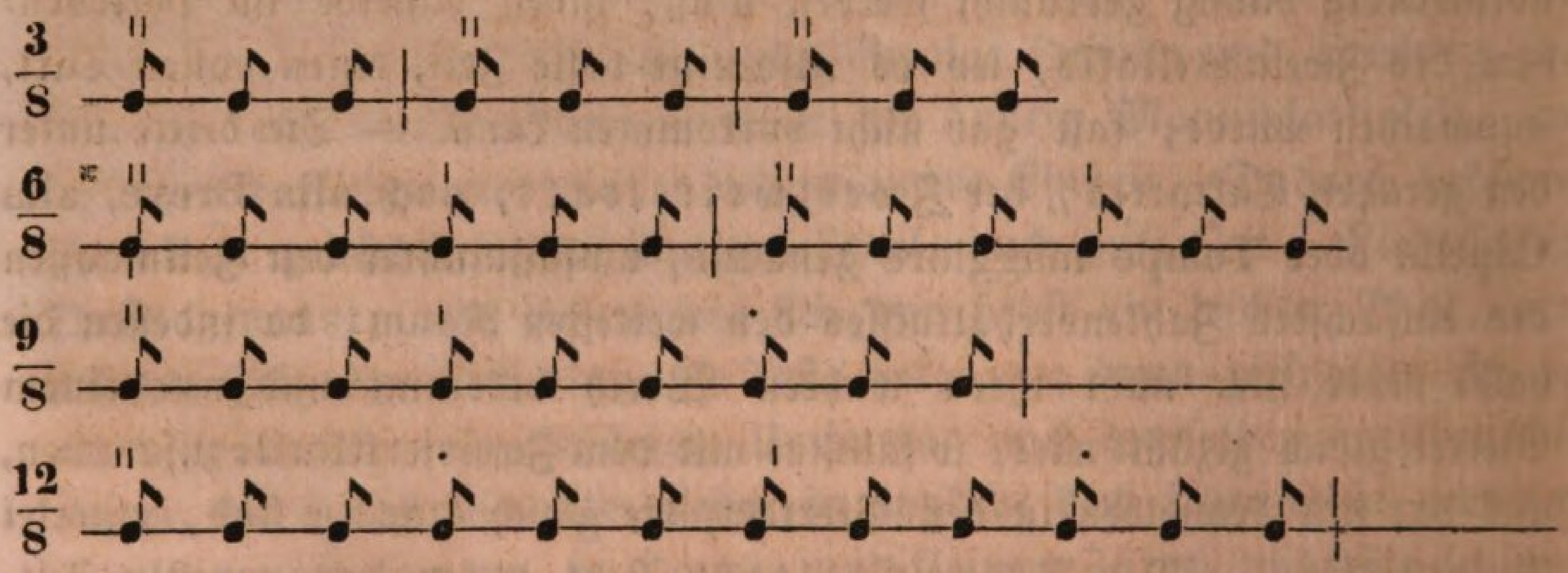
Dazu kommt noch, daß der vorgeſchriebene Nenner, das Viertel, hier nothwendig häufig gebraucht werden muß, indeß daſſelbe im Periodenbau des Zweiachteltakts, wo es alſo eine volle Zeit, einen vollen Takt, ausmachen würde, faſt gar nicht vorkommen kann. — Die dritte unter den geraden Taktarten, der Zweizweiteltakt, auch alla Breve, alla Capella oder Tempo maggiore genannt, umfaßt unter den Zeitmaaßen des einfachſten Zahlenverhältniſſes den weiteſten Raum; da indeſſen die halbe Note hier nicht ihren wahren Werth bekommt und nur einem Viertel gleich gezählt wird, ſo fällt er mit dem Zweivierteltakte zuſammen, und hat mit demſelben in den Vierteln, die gleich Achteln ſind, einerlei Accentuation. — Der Vierachteltakt ſteht unter den geraden Zeitmaaßen im Doppelverhältniß der Zweizahl natürlich voran, und es kommt bei ſeiner näheren Beſtimmung nur darauf an, ob unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt der ſchwere Accent vorn die drei übrigen ohne einen folgenden leichteren Ictus zu überhalten vermag, und da dieſes recht wohl angeht, ſo hat der Takt folgendes rhythmiſche Verhältniß:

Der Vierviertel- oder ganze Takt dagegen bedingt, da bei dem größeren Werth der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müſſen, auch die größte Mannigfaltigkeit des Accentes. Derſelbe hat daher ſtets, einfach oder zerlegt und zergliedert, folgende rhythmiſche Accente:



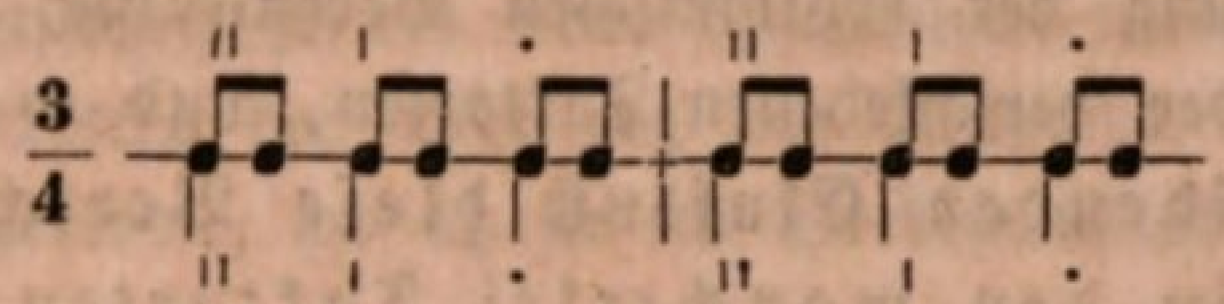
Wie weſentlich verſchieden derſelbe ſich dadurch von allen früheren geraden Taktarten geſtaltet, ergiebt ſich von ſelbſt. Der arithmethiſchen Proportion nach allerdings können Sie, wenn Sie wollen, dieſen Takt eben ſowohl zu einem Zweivierteltakte hinüberziehen, oder umgekehrt dieſen zu jenem machen, als Sie im Stande ſind, ein Tonſtück, das in D-Dur ſteht, etwa zu ſpielen aus Des-Dur; doch die Hauptſache, der Charakter der Muſik, geht dabei, bei ſolcher Entſtellung der Rhythmen ꝛc., immer verloren.

Unter den ungeraden Taktarten, zu deren Darſtellung hinſichtlich ihrer rhythmiſchen Verhältniſſe ich jetzt übergehe, kommen zunächſt alle Verhältniſſe der Dreizahl oder diejenigen Taktarten, welche wir eben deshalb Tripeltaktarten nennen, in Betrachtung. Wiederum in Achteln dargeſtellt, bedingen deren mehrfache Formen folgende charakteriſtiſch verſchiedene Accente:

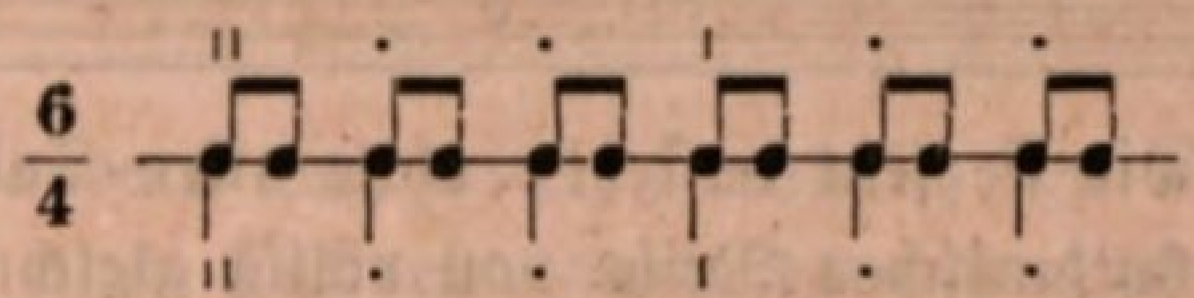


Sie verlangen nicht, daß ich Ihnen den bedeutenden Unterſchied, welcher zwiſchen dieſen vier Taktarten herrſcht, noch beſonders bezeichne: ſelbſt wenn Sie ihn noch nicht kennten, ſo erſehen Sie ihn ja aus den Accentzeichen hier, welche ich über die Noten ſetzte. Zwei Takte von ſechs Achteln ſind der Zeit nach völlig gleich mit einem Takte von zwölf Achteln, aber wie himmelweit verſchieden ſind die Accente und iſt daher der Rhythmus! und wie himmelweit verſchieden aus dieſem Grunde daher auch der Ausdruck! — Ebenſo iſt das Verhältniß zwiſchen dem

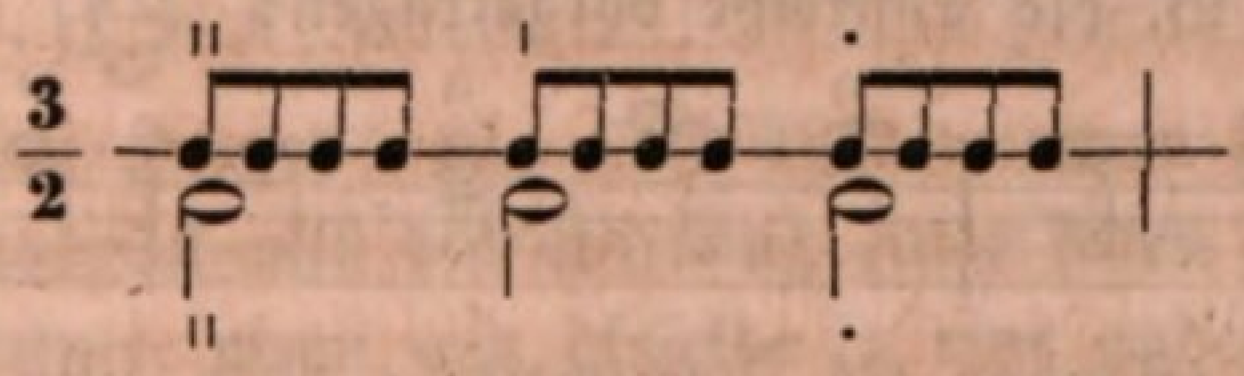
Dreiachtel= und Sechsachteltakte. — Sie kennen auch noch einen Dreiſechszehnteltakt vielleicht, ſo ſelten er vorkommt: dieſer hat mit dem Dreiachteltakte zwar eine gleiche Accentuation, aber ſein geringerer Notenwerth giebt ihm gleichwohl eine ſo bedeutſame Verſchiedenheit wieder, daß ſchwerlich ein gutes Ohr und geſundes Gefühl ihn mit jenem verwechſeln wird. Bei dem Dreiachteltakte nämlich fühlt man, wenn die erſte ſchwere Zeit vorüber iſt, noch immer das Gewicht der übrigen beiden Zeiten; bei dem Dreiſechszehnteltakte aber faſt gar nicht, wo man immer nur Eins und niemals Drei zählen kann. — Der Dreivierteltakt, der hinſichtlich des Zeitwerths mit dem Sechsachteltakte vollkommen übereinſtimmend wäre, hat dagegen beſtändig folgende Accente:



und iſt ſomit auch außer dem Zeitwerthe der Noten ſehr verſchieden von dem Dreiachteltakte. — Eben ſo unterſcheidet ſich der Sechsvierteltakt von dem Zwölfachteltakte, indem er außer dem ſchweren Accente noch einen leichteren und vier noch leichtere Ictus erhält, ſo daß die Theilung nicht wie dort durch 3, ſondern wie beim Dreivierteltakte durch 2 geſchieht:



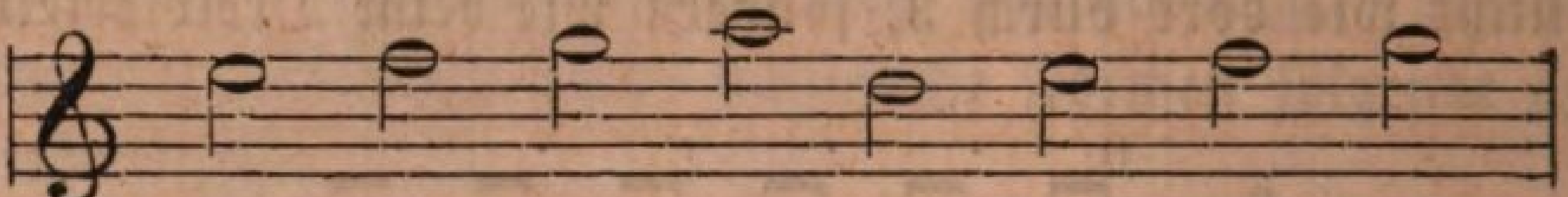
Dieſe Taktart iſt aber auch die breiteſte, welche wir haben. Es kommt wohl noch hie und da ein Neunvierteltakt vor, aber er kann wegen ſeines zu großen Umfangs nicht eigentlich mehr in ſeiner wahren Natur vernommen werden, und gilt ſomit meiſtens auch nur als ein langſamer Neunachteltakt. Dagegen haben wir, beſonders als das ungerade Zeitmaaß des Chorals und derartiger Tonſtücke, noch häufig einen Dreihalbentakt, der dann durch folgende Accente ſich charakteriſirt:



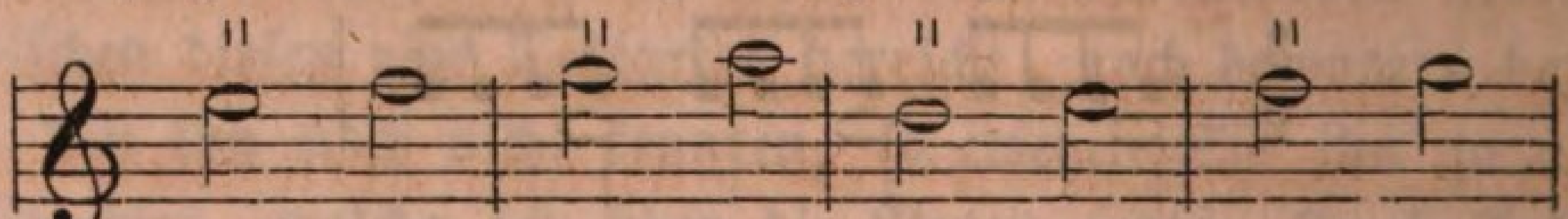
Wie Sie ſehen und fühlen, iſt derſelbe ſehr nah und innig verwandt mit dem Dreivierteltakte, und bildet ſomit gewiſſermaßen die Gränze der ſogenannten Tripeltaktarten, denen bekanntlich nun auch noch andere ungerade Taktarten folgen, nämlich ein fünftheiliges Zeitmaaß, deſſen

Darſtellung hinſichtlich ſeiner rhythmiſchen Formen und Accente jedoch hier und für uns einmal aus dem Grunde nicht nöthig ſeyn wird, als dieſerlei Taktarten nur ſehr ſelten vorkommen, und dann, weil jene angeführten Tripeltaktarten uns ſchon zur Genüge, worauf es für unſeren Zweck doch beſonders ankommt, den Unterſchied wahrnehmen laſſen, welcher zwiſchen geraden und ungeraden Taktarten herrſcht. Wollen Sie übrigens auch von mir noch Näheres über dieſe fünftheilige Zeitmaaße wiſſen, über deren Weſenheit von den Theoretikern ſehr verſchieden geurtheilt wird, ſo leſen und ſtudiren Sie in meiner Encyclopädie den Artikel *Takt* und *Rhythmus*, und in meiner Aeſthetik die Paragraphen 146 ff. im zweiten Theile. Für unſern Zweck genügt, wie geſagt, die bisherige Darſtellung der rhythmiſchen Verhältniſſe, des Unterſchiedes der Accentuation der verſchiedenen Taktarten, und *welchen weſentlichen, entſcheidenden Einfluß dieſe Verſchiedenheit der Accentuation in den mancherlei Taktarten nun auch auf den Ausdruck und die Wirkung einer Melodie und Harmonie nicht allein auszuüben vermag, ſondern unverhinderlich ausübt*, ſoll Ihnen in Folgendem unfehlbar klar werden.

Nehmen wir zum Beweiſe nur folgende einfache Tonreihe

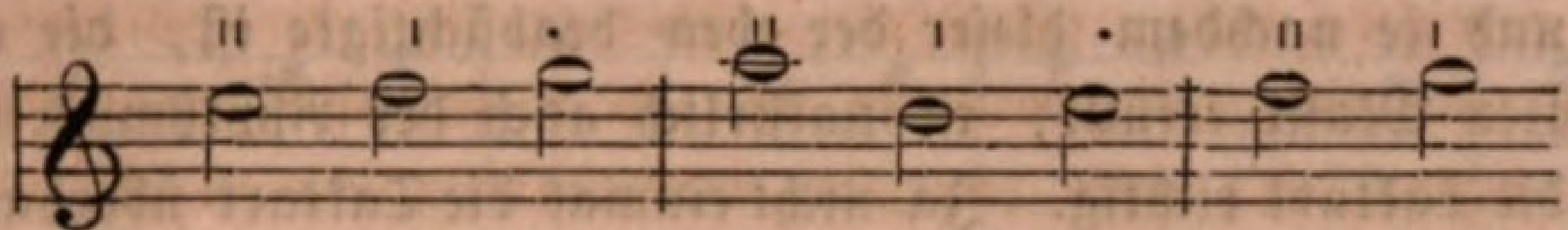


als Beiſpiel. So wie ſie jetzt daſteht, ohne allen Takt, gleicht ſie jener ununterbrochenen rhythmiſchen Reihe von völlig gleichmäßiger Bewegung und wäre gar nicht auszuführen, denn ſelbſt unwillkührlich werden Sie, wenn Sie die Töne ſpielen, dem einen oder anderen einen ſtärkern Accent geben als den übrigen, wäre der Unterſchied auch noch ſo gering. Indem Sie dieſes aber thun, den einen oder andern Ton in der Reihenfolge ſtärker oder ſchwächer hervorheben, geben Sie der ganzen Tonreihe auch ſchon einen gewiſſen Takt, und dieſer iſt jedesmal ein anderer, wenn Sie den Accent auf eine andere Note oder anders fallen laſſen. Auf folgende Weiſe z. B. die Tonreihe vorgetragen:

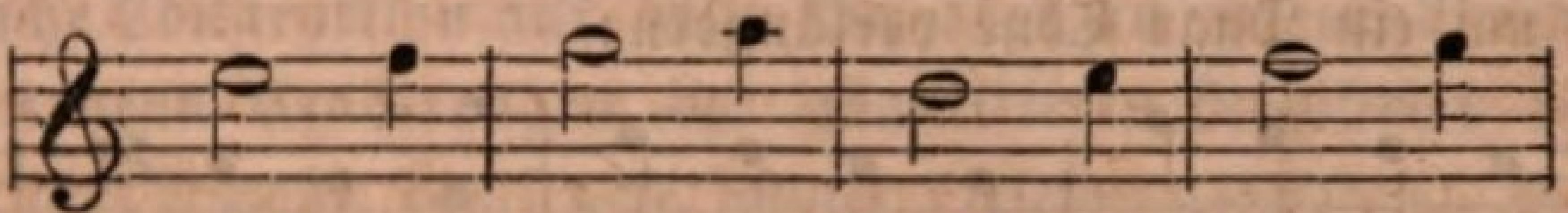


iſt der Rhythmus offenbar ein Zweizweitel- oder alla Breve-Takt; auf folgende Weiſe aber vorgetragen:

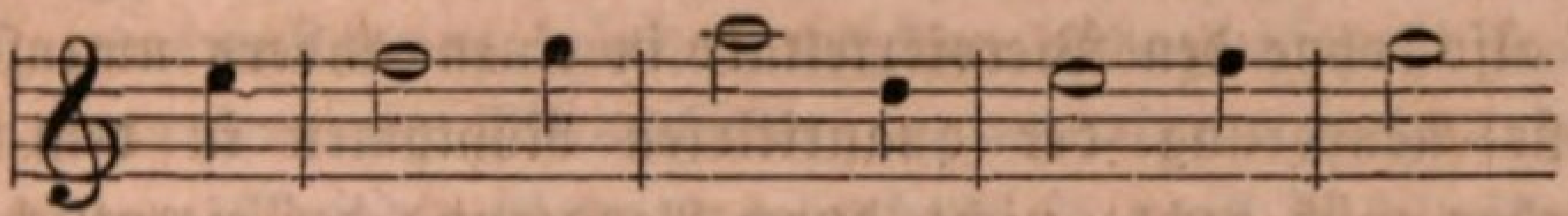
wo alſo die zweite Hälfte in jedem Takte noch einen beſonderen, wenn auch ſchon leichteren Accent bekommt, iſt der Takt ein Viervierteltakt. Laſſen wir den ſchweren Accent drei Noten überragen, ſo daß auf die vierte erſt wieder ein ſchwerer Accent fällt, ſo entſteht abermals ein anderer und zwar ungerader, nämlich der Dreizweiteltakt:


u. ſ. w.

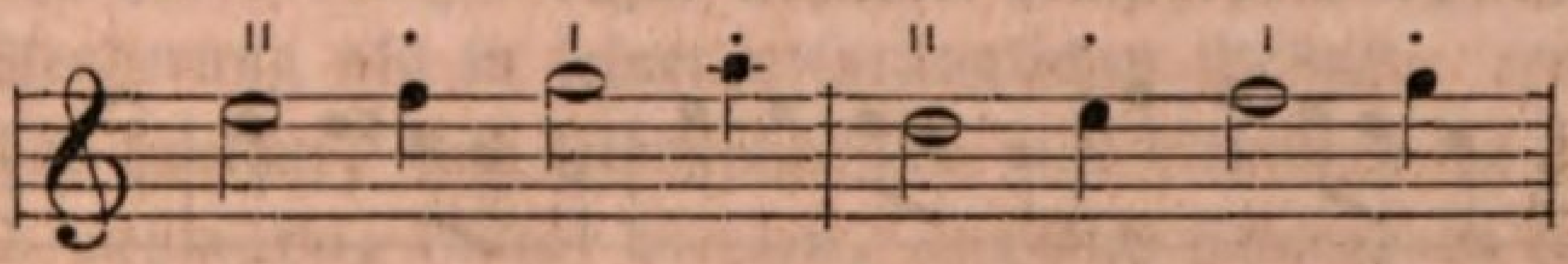
Verbinden wir mit dieſer qualitativen Verſchiedenheit des Rhythmus in der Tonreihe nun auch jene quantitative, und ändern alſo zugleich den Werth der Noten, ohne die Töne und ihre Folge an ſich ſelbſt jedoch zu ſtören, ſo entſtehen ferner neue rhythmiſche Verhältniſſe und damit auch neue Charaktere der Wirkung der Tonreihe. Wie anders z. B. klingt jetzt die Melodie, wo ich ſie im Dreivierteltakte ſetze:



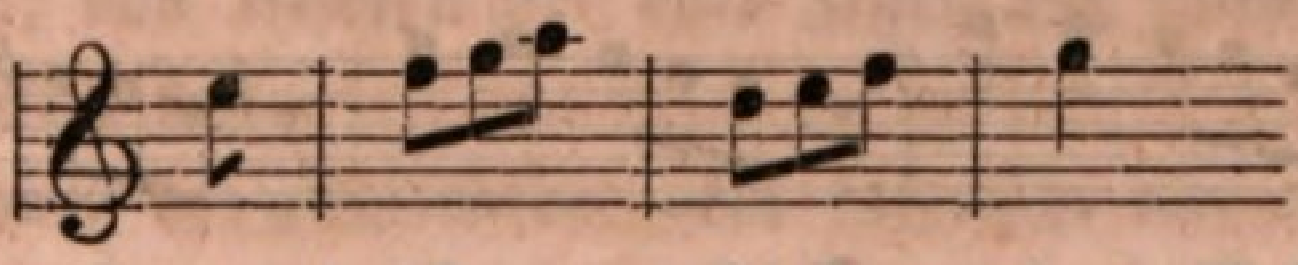
wie viel anders wiederum jetzt, wo ich Nichts thue, als bei derſelben Taktart blos den qualitativen wie quantitativen Accent verlegen:



wie bei Weitem anders auch wieder, wenn ich den Dreivierteltakt zuſammenziehe, und ſo einen Sechsvierteltakt daraus mache:

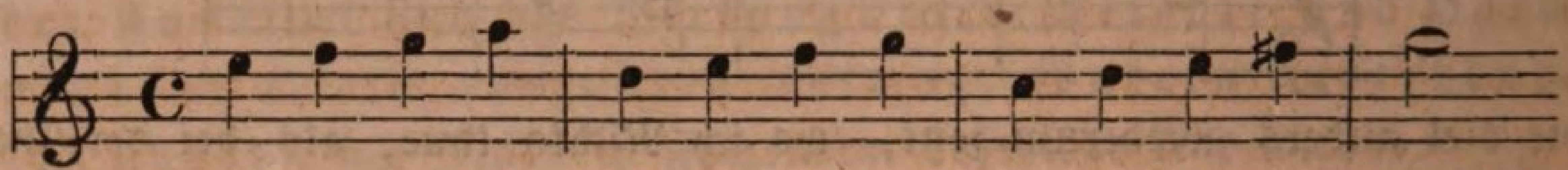


oder wenn ich jenen Auftakt beibehalte und die zweite Note erſt mit einem ſchweren Accent belege, und in einem Dreiachteltakte die Töne vielleicht folgen laſſe:

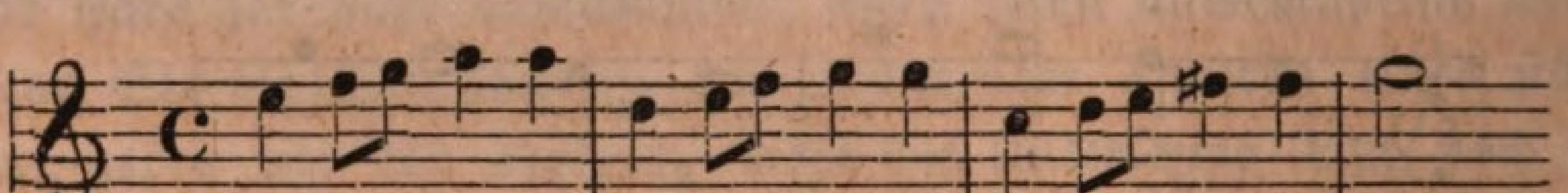


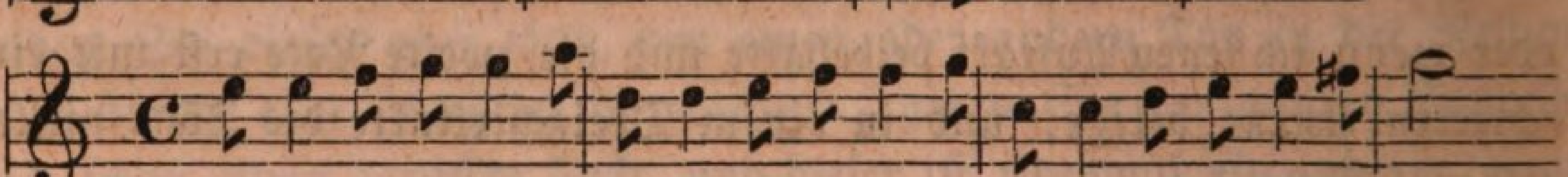
Und ſo meine Herren! iſt, was dieſe wenigen Beiſpiele hinlänglich darthun, der Ausdruck und die Wirkung einer jeden Tonreihe augenblicklich auch eine andere, wenn wir dieſelbe in eine andere Taktart umſetzen, weil jede beſondere Taktart auch, wie wir geſehen haben, ihre beſondere Accentuation hat: eine Erſcheinnung, die von der größten Wichtigkeit in der Behandlung der Tonſätze iſt. In welche Taktarten aber läßt ſich ein ſchon vorhandener und rhythmiſch geordneter Tonſatz umſetzen? — Iſt

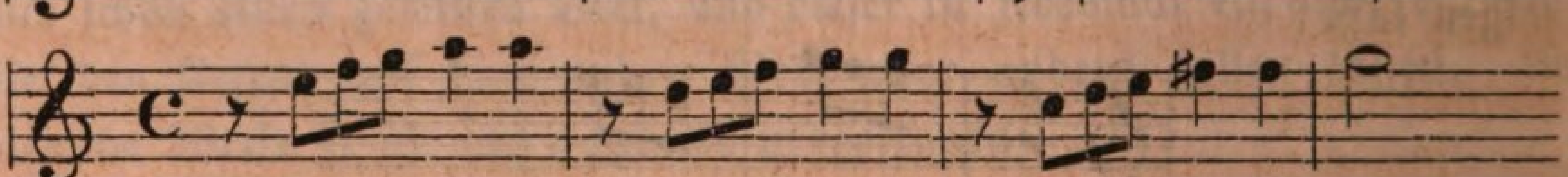
kein beſtimmtes Maaß, keine beſtimmte Regel für dieſe Metamorphoſe da? — Nein, meine Herren! hier herrſcht, was die bloße Möglichkeit betrifft, unſer Wille in unbeſchränkter Freiheit: jede Taktart, ſey es welche es wolle, können wir umſetzen in jede andere auch, nur iſt alsdann auch der Rhythmus und mit dieſem der Effect der ganzen Muſik ein anderer; und je nachdem dieſer der eben beabſichtigte iſt, die erſte Abſicht der ganzen Muſik erfüllt, iſt natürlich auch der Rhythmus oder hier vielmehr die Taktart richtig. Ja nicht einmal die Taktart überhaupt, alſo den eigentlichen Accent oder qualitativen, intenſiven Rhythmus oder mit ihm zugleich noch die Quantität der rhythmiſchen Form brauchen wir zu verändern, um einen anderen Effect auf dieſe Weiſe hervorzubringen, ſondern auch eine *blos* quantitative Abwechſelung oder Aenderung des *blos quantitativen* rhythmiſchen Verhältniſſes iſt dazu hinreichend. Ich will zum Beweiſe jene beiſpielsweiſe angeführte Tonreihe noch um ein Paar Töne verlängern:

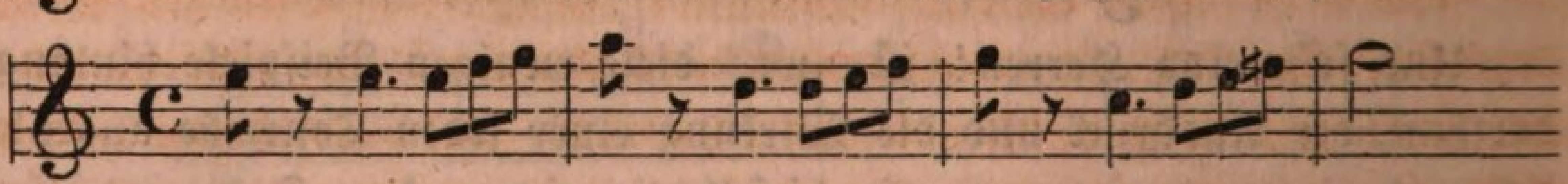


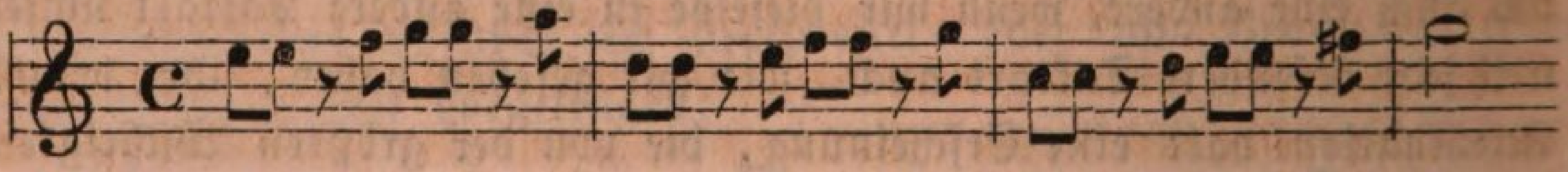
und nun einmal verſuchen, welche Verſchiedenheit der Wirkung, bei gleicher Taktart, alſo ohne den Viervierteltakt in einen andern umzuſetzen, ſich durch bloße Aenderung der quantitirten Rhythmen in dem Satze — Sie verſtehen mich recht: nicht durch Aenderung der eigentlichen Accentuation, ſondern durch bloße Aenderung des *Zeitverhalts* der Noten, des *extenſiven* Rhythmus, erreichen läßt:

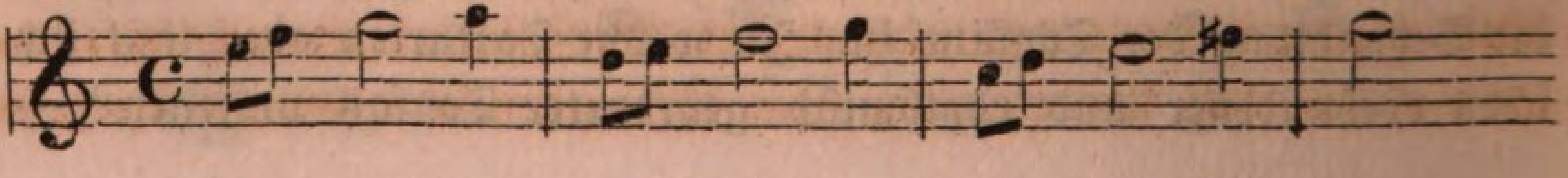
1. 

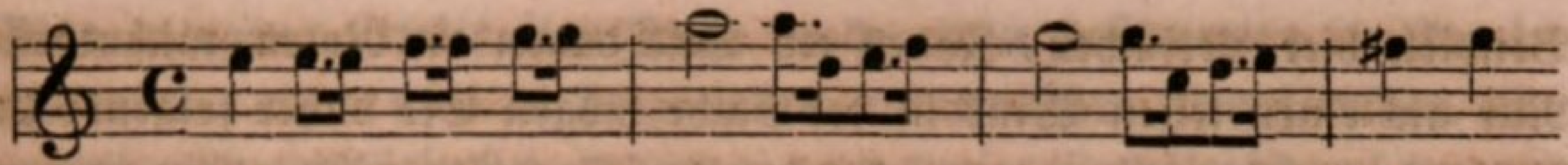
2. 

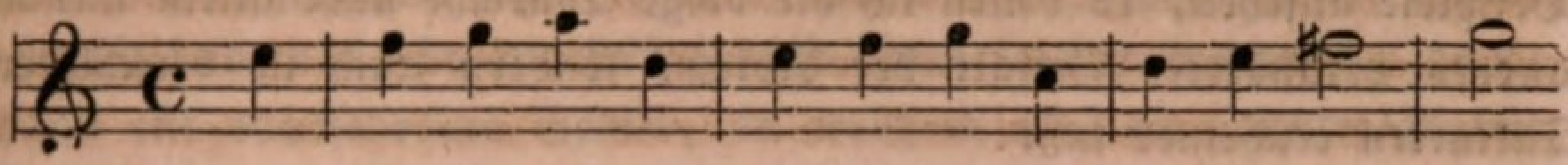
3. 

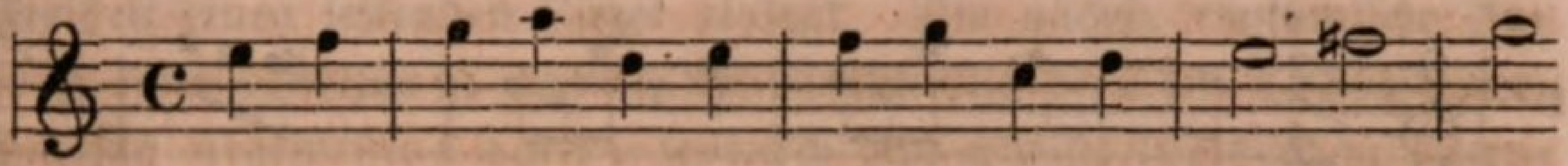
4. 

5. 

6. 

7. 

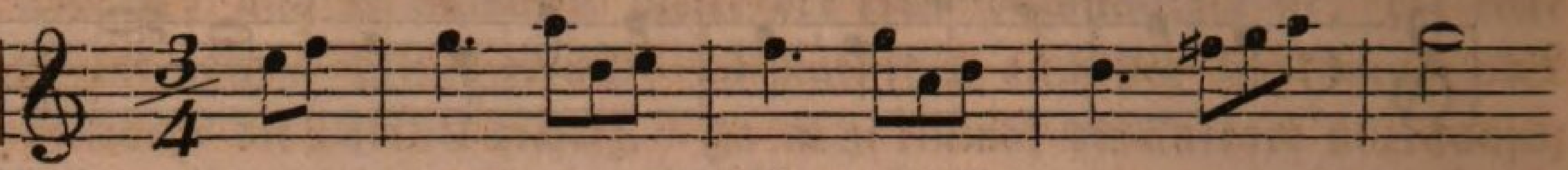
8. 

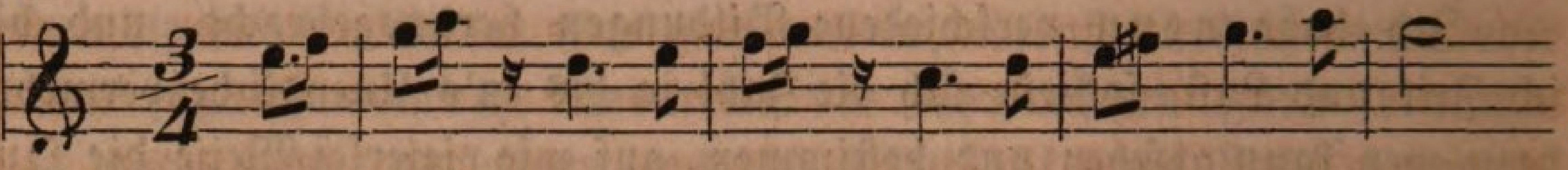
9. 

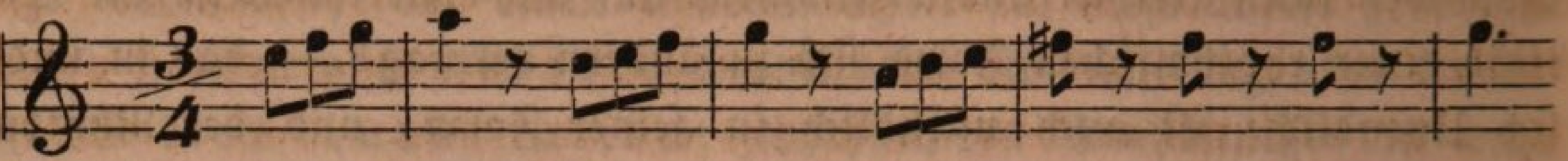
Ich habe neun verſchiedene Bildungen herausgebracht, und hätte ich Zeit und Luſt, ſo ließe ſich die Zahl ja bis in's Unendliche vermehren, denn wer kann abſehen und beſtimmen, auf wie vielerlei Weiſe die Quantität einer rhythmiſchen Form ſich zu ändern vermag? — das in und an ſich Unendliche iſt auch unendlich in ſeiner Form, und der Rhythmus iſt unendlich; bei ſeinen Geſtaltungen hört alle Philoſophie und alle mathematiſche Conſtruktion auf. Wie Sie aber an obigem Beiſpiele ſehen, iſt bei allen neun Aenderungen der quantitirten Rhythmen die Taktart ſowohl als die Anzahl der Takte immer dieſelbe geblieben; eben ſo ſind auch die einzelnen Töne und ihre Folge ſtets beibehalten worden, nur der Zeitwerth derſelben und damit der extenſive Rhythmus des ganzen Satzes iſt: jedesmal etwas geändert worden, und gleichwohl ſind wir geneigt, bei jeder ferneren Wiederholung, auch einen ganz andern Satz, eine ganz andere Melodie hören zu glauben: ſo groß iſt die Verſchiedenheit der Wirkung, welche dieſe geringe einſeitige rhythmiſche Aenderung in dem Satze hervorbringt. Viel beſeelter klingt dieſer z. B. ſchon in der erſten Aenderung als in ſeiner urſprünglichen Geſtalt; ermunternder wieder in der zweiten, faſt leidenſchaftlich und ſtürmiſch in der dritten, klagend und wehmüthig in der vierten, ängſtlich zitternd in der fünften, heftig unſtät in der ſechsten, entſchloſſen und beſtimmt dagegen in der ſiebenten, ſanft und unſchuldig in der achten, und liebreich in der neunten: lauter Charaktere, von welchen der eine gegen den andern auch nicht die mindeſte Aehnlichkeit hat.

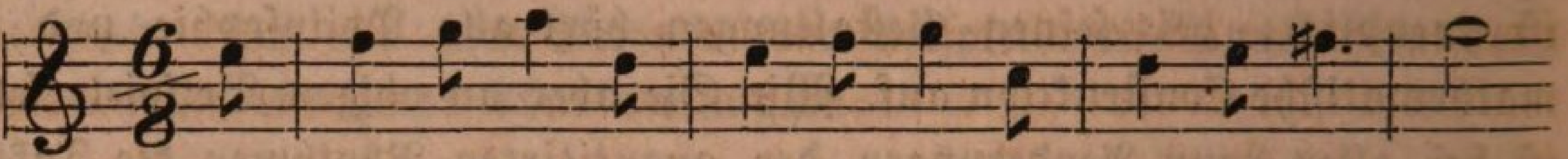
Wenn nun aber der qualitative oder intenſive wie quantitirte Rhythmus für ſich ſchon, der Accent oder die Taktart wie der bloße Zeitwerth der Noten in einem Takte, eine ſo unendliche Verſchiedenheit zuläßt und dadurch eine eben ſo große Verſchiedenheit in der Wirkung des ganzen Satzes erzeugt, wie noch ungleich größer muß dieſe Verſchiedenheit ſeyn, wenn wir beide Arten des Rhythmus mit einander verbinden? — Mit Worten eine Beſchreibung von ſolcher Verſchiedenheit zu geben, würde ein eben ſo eitles Unternehmen ſeyn, als wollte ich durch die That, durch

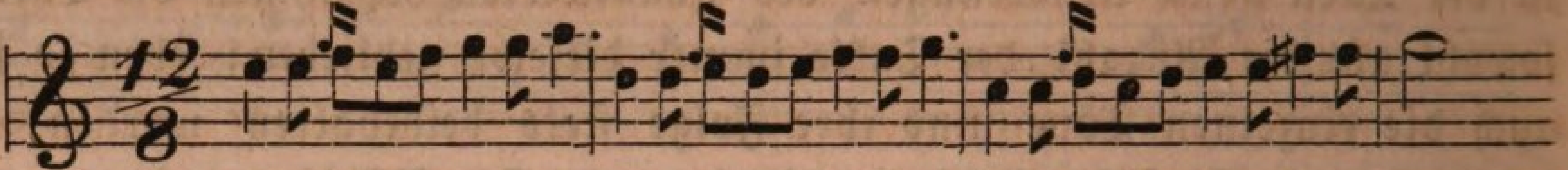
Beiſpiele hier verſuchen, Ihnen ein Bild davon in Noten mitzutheilen. Nur als einen leiſen Wink in der Sache mögen Sie daher folgende Paar Beiſpiele anſehen, in denen ich die obige Tonreihe nicht allein mit noch anders veränderter Geſtalt der Noten, ſondern auch in verſchiedenen Taktarten erſcheinen laſſe:

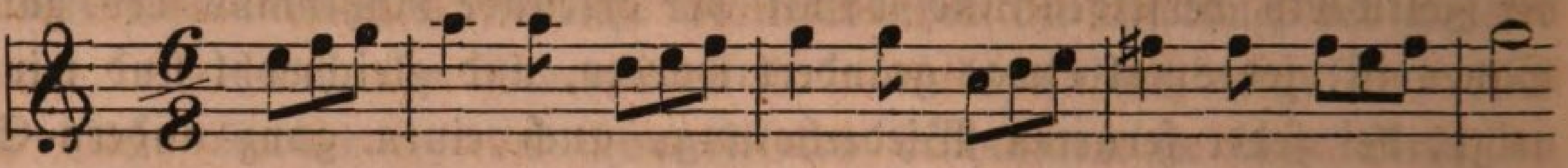
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

Bei den erſten drei Bearbeitungen habe ich ſtatt des Viervierteltaktes den Dreivierteltakt gewählt; bei 4 den Sechsachteltakt; bei 5 den Zwölfachteltakt, wo ich die zweite Hauptnote in jedem Takte zugleich mit einer Hülfsnote verzierte; und bei 6 wiederum den Sechsachteltakt: wie wenig Verwandtes haben jetzt die Sätze gegen alle früheren, ſelbſt nur in der äußeren Darſtellung, und doch iſt die Tonfolge immer dieſelbe; wie groß, wie unbeſchreibbar groß iſt aber auch die Verſchiedenheit wieder, welche in dem Effect, in der Wirkung, dem Ausdrucke der Tonreihe bei jeder dieſer rhythmiſch verſchiedenen Bearbeitungen herrſcht! — wie ſtolz, herrſchſüchtig z. B. iſt die dritte Bearbeitung gegen die erſte, wie munter und fröhlich die vierte gegen die weit anmuthigere zweite u. ſ. w.

Es iſt alſo eine unumſtößliche Wahrheit, meine Herren! ein unantaſtbares Eigenthum unſerer Kunſt, daß der Rhythmus einer Tonreihe, ihr **Takt** ſowohl als die Anordnung des quantitativen Zeitwerthes ihrer Noten, den entſchiedenſten, weſentlichſten Einfluß äußert auf ihren Charakter und inneren wie äußeren Ausdruck. Eine Tonreihe ohne alle rhythmiſche Anordnung iſt ein Unding, das nicht exiſtirt und nicht exiſtiren kann; erſt wenn wir ein rhythmiſches Maaß und Ziel in die Folge

der Töne bringen, erhält ihre Folge auch einen beſtimmten Ausdruck, der nun aber, eben weil er Folge jenes rhythmiſchen Verhältniſſes iſt, in demſelben Augenblicke ſich ändert, wo wir dieſes Verhältniß auf irgend eine Weiſe ändern. Für die Möglichkeit einer ſolchen Aenderung öffnet ſich dann ein unabſehbares Gebiet, in welchem nur die Zweckmäßigkeit der Freiheit einen leitenden Zügel einlegt. Die nächſte rhythmiſche Anordnung einer Tonreihe iſt nämlich die Eintheilung der Töne in beſtimmte, gleichmäßig abgemeſſene Takte; wodurch eine gewiſſe rhythmiſche Accentuation, die in gleichen Zeitabſchnitten ſich wiederholt, über die ganze Tonreihe ausgebreitet wird, und demnach eine gewiſſe Taktart entſteht, die dann nach Maaßgabe der Accentuation und der Wiederholung ihrer Theile auch in jede andere Taktart umgeſtaltet werden kann, von denen jede aber, wie wir in dem Bisherigen erfahren haben, auch ihren beſonderen, eigenthümlichen Ausdruck bewahrt.

So iſt Rhythmus ein Element der Muſik, ohne welches dieſe aufhört zu ſeyn, was ſie iſt — Muſik, und ſeine erſte Offenbarung findet er im Takte, der ſich verſchieden geſtaltet zunächſt nach den verſchiedenen intenſiven, dann aber auch nach den verſchiedenen extenſiven Formen des Rhythmus ſelbſt, deren Grundlage wir bereits kennen gelernt haben in meiner erſten Darſtellung unſerer heutigen Lection.

Doch wo finden wir nun den Grund auch für den ſo großen, ſo ſehr in der Beziehung — möchte ich ſagen — entſcheidenden und leitenden Einfluß, den die rhythmiſche Form einer Tonreihe auf den ganzen künſtleriſchen wie insbeſondere muſikaliſchen Charakter derſelben, ihre Wirkung und ihren Ausdruck, ausübt? — Sicher nur da, meine Herren! und jedenfalls am verläſſigſten auch da, wo wir den erſten Grund für alle Arten von Geſtaltungen und harmoniſchen wie melodiſchen Erſcheinungen in der Muſik ſuchten und fanden: in der Natur ſelbſt. Ja, meine Herren! Rhythmus iſt ein Naturgeſetz, das überall da ſich geltend macht, wo das Leben durch Bewegung ſich äußert, von den großen ſtets kriſenden Sonnenkörpern bis hinab zur ſchwingenden Monas. Was da lebt, regt und ſich bewegt, lebt, regt und bewegt ſich auch rhythmiſch. Es iſt keine Bewegung in der Natur, bei welcher nicht auch auf die eine oder andere Weiſe ein rhythmiſches Maaß bemerkbar wäre. Wie er aber ein Naturgeſetz, ein Naturprincip iſt der Rhythmus, muß er nothwendig auch mit unwiderſtehlicher Gewalt wieder wirken auf die Natur, und er äußert dieſe ſeine Kraft auf unſer ganzes, geiſtiges wie körperliches, Seyn. Hören Sie doch eine rhythmiſch wohlgefällig geordnete Muſik, und wenn nur einigermaßen der Sinn für das Schöne der Bewegung Sie belebt,

ſo bewegt mit holdem Zauber dieſelbe nicht nur das Innerſte Ihrer Seele, ſondern wiegt unbewußt auch gleichſam Ihr Haupt ſich nach dem melodiſchen Takt, und zählt unwillkührlich Ihr Fuß oder Finger, Hand, ja der ganze Körper oft das rhythmiſche Maaß, und daß Bewegungen ſolcher Art auf uns wirken mit einer Gewalt, welche wir erleiden, ohne daß wir kaum dagegen anzuſtreben vermögen, iſt ebenſo natürlich, als es natürlich iſt, daß es Tag wird, wenn die Sonne herauf ſteigt an dem himmliſchen Horizont. Wo Rhythmus zur Erſcheinung kommt, werden die Kräfte des Körpers leicht angeſpannt und munter gemacht zu ausdauernder Thätigkeit, die Lebensgeiſter reger beſeelt, und Freude ganz eigener Art durchſtrömt unſer ganzes Seyn. Meinen Sie, es geſchähe blos um des Lärmens willen, daß der Tambour ſchlägt, wenn der Soldat im Marſche ſich befindet? oder um blos in gleichmäßiger Ordnung zu halten den Schritt? — Nein das rhythmiſche Geraſſel mildert allmächtig auch die Beſchwerden des langen mühſamen Weges, und belebt mit einer unbeſchreibbaren Wirkung auch des Kriegers ſteigenden Muth. Es iſt keine Hypotheſe, meine Herren! oder blos mit ſchönen Worten ſo in den Tag hineingeſprochen, wenn Jemand einmal behauptete, jener bekannte preußiſche Grenadiermarſch habe keinen geringen Antheil an den heroiſchen Siegen Friedrichs des Großen; auch iſt es kein unterhaltendes Mährchen blos und ſehr ſinnig wenigſtens gewählt, wenn die Geſchichte erzählt, Amphion habe durch ſein Leierſpiel den Bau der thebiſchen Mauern erleichtert, oder Lyſander habe mit Muſik gigantiſche Werke der Art in Augenblicken niedergeſtürzt: der Rhythmus war's, der die Arbeit dabei weniger ſchwer empfinden ließ und ſo das Vollbringen des Werkes beförderte. Als Lyſander die lange Mauer bei Athen niederreißen laſſen wollte, mußten alle Spielleute ſeines Heeres zuſammenkommen, und auf Flöten und anderen Inſtrumenten in lautem Triumphe während der Arbeit blaſen, da ging raſcher Alles von Statten, weil nach dem Takte gleichſam die Handgriffe geſchahen. Warum thun wohl die Matroſen faſt keine Arbeit, ohne daß ſie ein rhythmiſches Geheul dabei anſtellen? — wahrlich nicht um die Ohren dabei zu ergötzen, ſondern um im Verein mit der Gewalt des Rhythmus einen geringeren Kraftaufwand dabei nöthig zu haben. Nehmen Sie an, daß ſechs Menſchen oft das ſchwerſte Schiff aus dem Hafen herausziehen in offene See: ſie können es, weil ſie eine Melodie in ſtrengem Takte dabei ſingen, nach welcher dann auch der Zug ſelbſt im Takte geſchieht, ohne welchen wohl nicht hundert Hände dieſelbe Arbeit zu vollbringen vermöchten. Es iſt nicht ein bloßer Zufall etwa, daß die Dreſcher und Schmiede im genauen Takte ihre Schläge

ordnen, und wenn wir lachen über das taktmäßige langweilige Klopfen der Böttiche, ſo müſſen wir doch bewundern zugleich auch, wie ſelbſt der ungebildete Menſch hier des Rhythmus wirkende Allgewalt, ohne ſich Rechenſchaft darüber geben zu können, verſpürt, und ſie benutzt, ſeine Arbeit in ihrer Einförmigkeit ſich zu erleichtern. Eine Kraft nun aber, die ſich überall im Leben ſo mächtig und ſehr wirkſam bewährt, kann doch auch wohl nicht von geringer Bedeutung und Wirkſamkeit ſeyn in der Kunſt, und zumal in einer ſchönen Kunſt der Bewegung, wie unſere Muſik? — Und ſo verdankt denn in der That unſere Muſik einen großen, wenn nicht den größten Theil ihrer Schönheit und Wirkung auch einzig dem Rhythmus, der ihr Element iſt, und den wir am nächſten wiederfinden im Takt. Rhythmiſches Geräuſch nur war ja ohne Zweifel auch der erſte Anfang aller Muſik, und ſelbſt als dieſe ſchon einige Fortſchritte in ihrer Ausbildung gemacht hatte, blieb jenes Geräuſch nur ihr wirkſamſter Begleiter. Muß ich zum Beweiſe Sie an die vielen blos rhythmiſchen Inſtrumente der Alten, als z. B. das Siſtrum der Aegypter, die Cymbeln und Adufen der Hebräer, Crotalen u. ſ. w. erinnern? — Der Spanier, ſagt man, iſt der ſchönſte Tänzer: aber wann tanzt er beſonders ſchön? — wenn er die Caſtagnetten zwiſchen den Fingern hat und ſelbſt ſeine Bewegungen mit rhythmiſchen Schlägen begleitet. Das Geklapper dieſer Inſtrumente an und für ſich kann wahrlich wenig Theil daran haben und unſer Wohlgefallen erregen, aber die Uebereinſtimmung, welche in dem Rhythmus dieſes Gekläppers und den Bewegungen des Tänzers herrſcht, erregt es im höchſten Grade. In dieſem Augenblicke noch — Sie können ſich darauf verlaſſen, wenn es Ihnen ſelbſt nicht ſchon bekannt iſt — in dieſem Augenblicke noch giebt es, beſonders im Orient, manche und ſonſt durchaus nicht uncultivirte Völker, denen eine geregelte Harmonie, die auch nur einige Aehnlichkeit mit der unſrigen hätte, völlig fremd iſt: bei dieſen Völkern macht der Rhythmus — ich möchte ſagen — den einzigen und weſentlichſten Theil der Inſtrumentalmuſik aus. Der Indier z. B. ſingt ſelten und faſt gar nicht ohne Talan, Dole oder Tamtam: was ſind aber dieſe Inſtrumente? — Klangwerkzeuge, die nur einen oder wenige Töne von ſich geben, und deren Muſik alſo nur durch den Takt, den Rhythmus eine Bedeutung erhalten kann. Der Perſer markirt ſeine Takte beim Geſange ſogar, um ſie deſto wirkſamer hervorzuheben, mit ſchnalzenden Fingern und raſſelnden Knochen, und die Türken, das wiſſen Sie ja, bezeichnen mit lärmendem Geräuſch aller Art ihren mannigfaltig wechſelnden Rhythmus. Die große Trommel, die Becken, Triangel — vom Standpunkte der Melodie und Harmonie aus

betrachtet — ſind doch wahrlich keine Muſik die Töne, welche wir auf denſelben hervorbringen; aber die energiſche Kraft, mit welcher ſie den Rhythmus und die Taktordnung in einer vollſtimmigeren Muſik fühlbar machen, laſſen ſie dennoch hier oft von bedeutender Wirkung ſeyn. Unſere Muſik freilich bedurfte, als durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterung der Tonreihen ſelbſt und noch manche andere Hülfsmittel die Zahl ihrer inneren wie äußeren Ausdrücke immer größer wurden, ſo vieler blos rhythmiſcher Ausdrucksmittel und mannigfaltiger blos rhythmiſcher Formen nicht mehr, als wodurch eben jene Muſik der Alten und auch noch mancher jetzigen orientaliſchen Völker ſich auszeichnet, ſondern der Rhythmus konnte auf die nothwendigſten und brauchbarſten Gattungen eingeſchränkt werden, welche Vereinfachung dann wieder nicht ohne die wohlthätigſte Wirkung auf das Ganze bleiben konnte, indem nur um deſto ſtärker dieſe wenigen Formen ihre angeſtammte Wirkung und Kraft bewahren und merklich machen mußten, und daß ſie das in Wahrheit thun, haben wir uns in dem Bisherigen zur vollen Genüge überzeugt.

Vierunddreißigſte Lection.

Fortſetzung des in voriger Lection ertheilten Unterrichts,

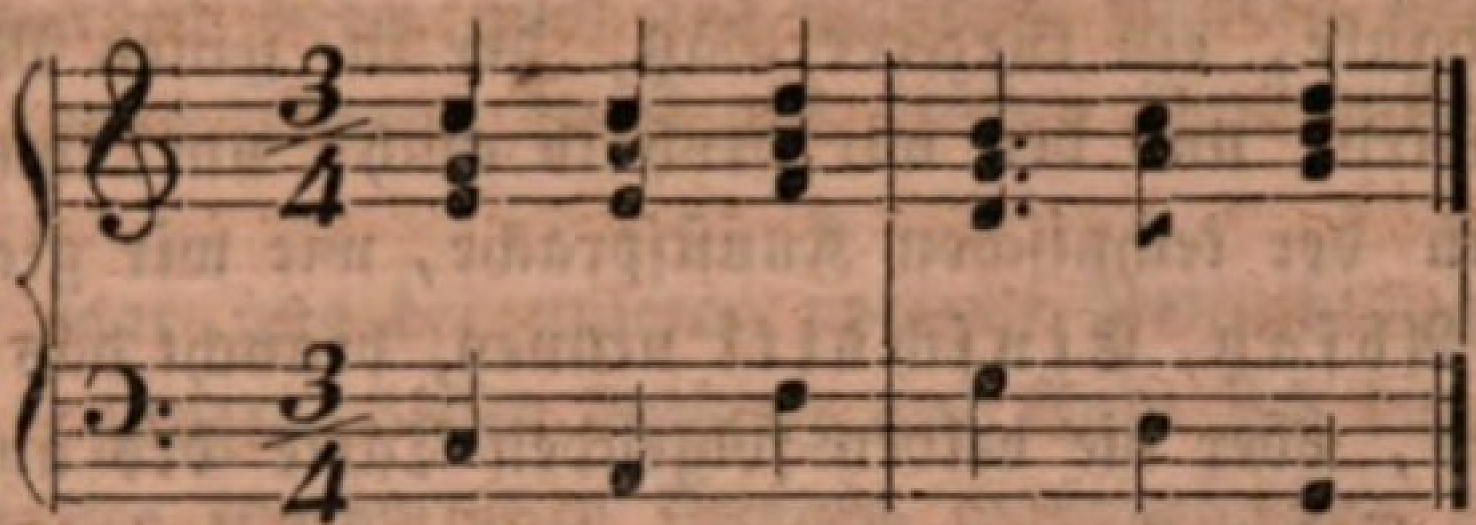
und insbeſondere zwar

von dem Rhythmus in größeren Sätzen und Perioden oder dem Periodenbau.

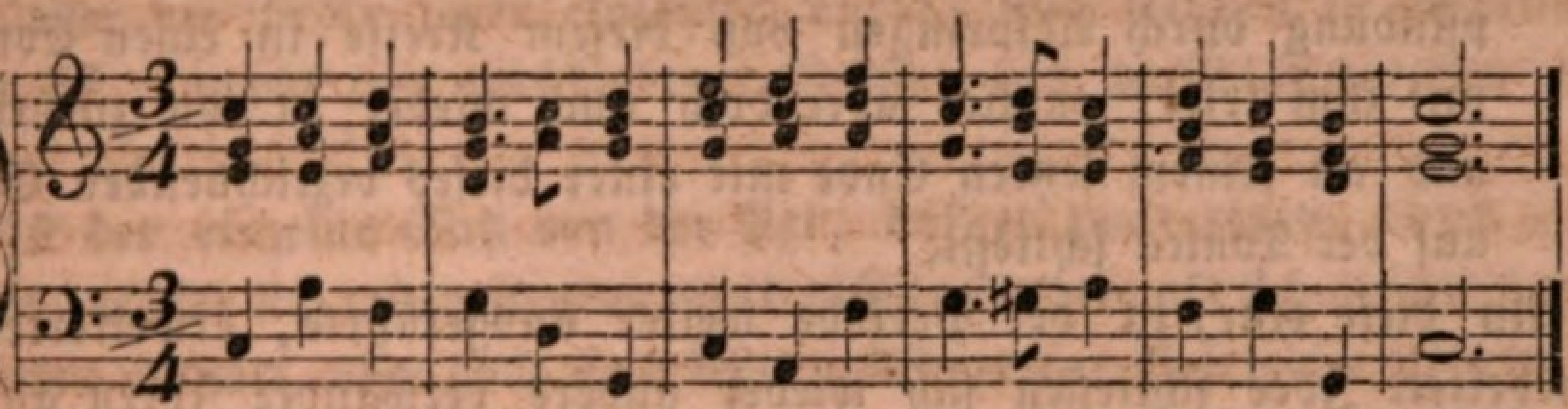
Der Rhythmus in ſeiner Grundweſenheit war es, meine verehrlichen Herren! welchen wir bei unſerer letzten Zuſammenkunft zu erforſchen ſuchten, und wir fanden ihn in ſeiner ganzen Bedeutung und in allen ſeinen mannigfaltigen Geſtaltungen in der Muſik, als deren hauptſächlichſtes, weſentliches Element wir ihn erkannten, zunächſt wieder in dem Takt. Nun iſt es aber nicht der Takt blos, meine Herren! worin die Kraft und Weſenheit des muſikaliſchen Rhythmus ſich offenbart, und mittelſt welches dieſer die ganze Folge von Tönen wie mit magiſchem Zauber gleichſam belebt, ſondern als ein unveräußerliches Element der Muſik überhaupt, müſſen wir auch annehmen, daß der Rhythmus über die geſammte Tonreihe, welche wir in ihrem Ganzen betrachtet ein Tonſtück nennen, ſich ausbreitet, und noch ein rhythmiſches Verhältniß ſelbſt anerkennen in dem Bau der größeren Sätze und Perioden, aus welchen ein Tonſtück als Ganzes beſteht. Ein Tonſtück nämlich iſt in ſeinem Ganzen immer anzuſehen als eine gleichſam zuſammenhängende muſikaliſche Rede, als eine Rede in Tönen, die ſich von der wirklichen Rede in Worten nur durch das Mittel der Darſtellung unterſcheidet, denn wäre oder iſt ein Tonſtück das nicht, iſt es nicht eine vollſtändige zuſammenhängende Rede in Tönen, ſo entſpräche oder entſpricht es ja durchaus auch nicht der Aufgabe der Muſik überhaupt, welche iſt: Darſtellung unſeres Innern durch Töne. Iſt aber ein Tonſtück gleichſam eine muſikaliſche Rede, oder ſoll und muß es dieſe wenigſtens ſeyn, ſo haben wir auch das

Recht, alle oratoriſchen Anforderungen an es zu ſtellen, welche die Kunſt überhaupt an eine Rede als ſolche macht, d. h. daß es aus mehreren kleineren Abtheilungen, Perioden und Sätzen beſteht, welche jede für ſich ſchon einen vollkommenen Sinn haben, und daß unter dieſen einzelnen Sätzen dann wieder ein ſolches Verhältniß, ein ſolch' inniger Zuſammenhang herrſcht, daß keiner von dem andern getrennt werden kann, ohne das Ganze in ſeiner Vollkommenheit zu ſtören, oder mit anderen Worten: ein Verhältniß, das auf den Geſetzen des Rhythmus beruht, ein vollkommen rhythmiſches iſt. Das war es ja auch, was ich in meiner vorhergehenden Lection ſchon andeutete, und was ſich klar mit den Worten herausſtellte, daß jede periodiſche Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung entſpreche dem Begriffe von Rhythmus, denn die Einzelheit des Satzes in einer muſikaliſchen Rede wird eben dadurch nur erkannt, daß dieſer Satz zu beſtimmten Zeiten, alſo periodiſch, wenn auch nicht in immer gleicher Geſtalt, doch ſtets in einer gleichartigen Form wiederkehrt, was ſich Ihnen noch deutlicher darthun wird, wenn wir das Weſen der einzelnen Sätze und Perioden einer ſolchen vollſtändigen muſikaliſchen Rede nun hiermit noch näher unterſuchen.

Sie fragen mich zu dem Ende zunächſt, was eine Periode, als die größte Einzelnheit einer ſolchen ganzen Rede, iſt, und woran wir ſie erkennen? — und um Ihnen eine beſtimmte Antwort auch vor Weiterem auf die Frage zu geben, ſage ich, was auch ſchon aus Obigem hervorgeht: eine Periode iſt eine Reihe innerlich zuſammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener kleiner Sätze; die Vereinigung mehrerer ſolcher einzelner melodiſcher Theile zu einem Ganzen, die an und für ſich zwar ſchon einen muſikaliſchen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erſt den Ausdruck einer ganzen Empfindung bis zu einem gewiſſen Grade von Vollkommenheit erhalten. Nun ſind freilich, und ich kann es Ihnen nicht verhehlen, in praktiſcher Hinſicht unſere Ton- und Compoſitionslehrer ſehr verſchiedener Anſicht von dem Weſen und der Bedeutung einer ſolchen Periode. Einige ſagen, jeder Theil eines muſikaliſchen Ganzen, der ſeinen Anfang und ſein Ende in ſich ſelbſt findet, iſt auch eine Periode. Allein, meine Herren! dann wäre ja jeder einzelne vollſtändige Gedanke, jeder muſikaliſche Satz auch ſchon eine Periode. Folgende beiden Takte z. B., mit welchen das bekannte Volkslied „God save the king“ anfängt:



finden auch, wie Ihnen Ihr eigenes Gefühl und Ohr ſagt, ihren Anfang und ihr Ende in ſich ſelbſt und ſprechen einen vollſtändigen muſikaliſchen Gedanken aus, haben einen muſikaliſchen Sinn, aber, einen einzelnen Satz wohl, doch eine vollſtändige Periode machen ſie doch wahrlich noch nicht aus. Ich meine, eine eigentliche Periode entſteht erſt durch *vollſtändige Bearbeitung* eines Gedankens, indem ſeinem Hauptausdrucke auch noch alle Neben- und Zwiſchenſätze zugefügt werden, die zu ſeiner Erläuterung und Erweiterung dienen. Behalten wir jenes Volkslied als Beiſpiel bei: führen wir es fort,



ſo erhält der in den beiden erſten Takten ausgeſprochene Gedanke in den beiden folgenden, die denn gleichſam einen Zwiſchenſatz bilden, gewiſſermaßen erſt ſeine Erläuterung, und indem nun vom fünften Takte an Melodie und Harmonie zu einem vollkommenen Schluſſe eilen, entſteht auch erſt eine wahrhafte Periode, denn dieſe verlangt, wie in der wirklichen Rede, ſo auch in der Muſik, mit ihrem Schluſſe eine vollkommene Ruhe des Geiſtes, die aber, wie die beiden erſten Takte des Beiſpiels beweiſen, noch nicht erreicht wird durch jeden Satz, der blos einen vollſtändigen Sinn für ſich ausſpricht. Das kann jeder nur einigermaßen rhythmiſch abgeſchloſſene melodiſche Satz von gewöhnlich 2, 4, 6, 8 und noch mehr Takten, ohne irgend eine Modulation; in einer Periode jedoch iſt dieſe durchaus nothwendig, um eben jene erläuternden und erweiternden Zwiſchen- und Nebenſätze zu bezeichnen, welche eine Periode außer den Hauptſätzen noch in ſich ſchließt, und die dem Ganzen erſt, ohne den Zuſammenhang im Mindeſten zu verletzen, eine gewiſſe Abrundung und Vollſtändigkeit geben. Deshalb ſchließt denn eine Periode, wie Sie das letzte Beiſpiel überzeugt, und was Sie als ihr ſicherſtes Merkmal feſthalten wollen, *jedesmal auch mit einer Cadenz in der Tonica.*

Ein bloßer Gedanke, ein kürzerer Satz, der in ſeiner Mehrzahl erſt zu einer Periode wird, und den wir deshalb auch, um ihn von dieſer zu unterſcheiden, in der techniſchen Kunſtſprache, wie wir gleich nachher erfahren werden, Abſatz, Einſchnitt nennen, braucht das nicht: ſchließen die beiden erſten, oder die beiden folgenden Takte des angeführten Beiſpiels in einer Cadenz? — nein, und doch enthalten ſie einen vollen muſikaliſchen Gedanken, ſind Sätze für ſich. Die Periode erfordert mit ihrem Schluſſe eine Ruhe, eine Befriedigung des Geiſtes, welche nur durch eine Cadenz erzielt werden kann. Wollen wir uns daher die Geſtalt einer muſikaliſchen Periode gewiſſermaßen verſinnlichen, ſo können wir dies nur, indem wir folgenden Satz als Norm dafür aufſtellen:

> jeder größere Theil eines muſikaliſchen Ganzen iſt eine Periode, wenn er eine Idee vollſtändig ausſpricht, wozu gehört, daß er den Kreis derſelben in verwandten Modulationen durchläuft, oder auch wohl je nach Maaßgabe der auszudrückenden Empfindung durch Abſpringen von dieſem Kreiſe in einen Contraſt mit ihm tritt, endlich aber doch auch wieder in ihn zurückkehrt und an ſeinem letzten Ende mit einer dieſes bezeichnenden Cadenz auf der Tonica ſchließt.

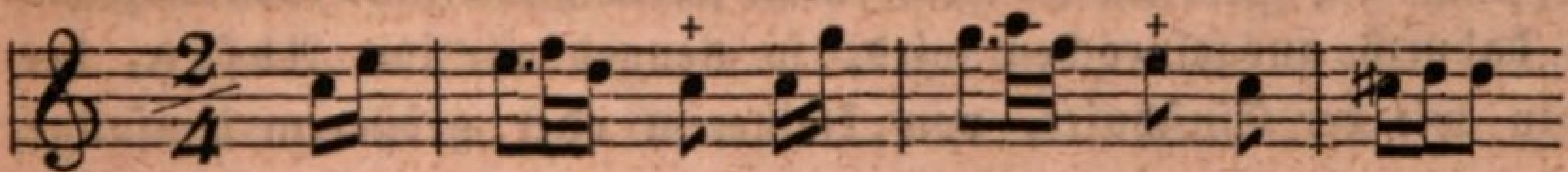
An dieſe eine, in der Periode weiter ausgeführte, erweiterte und verarbeitete Idee ſchließen ſich wieder andere verwandte Ideen an, bis in der Vereinigung endlich aller dargeſtellten Ideen in dem großen Finale oder der ſogenannten großen Schlußcadenz das Ganze des Tonſtücks dann ſeine völlige Vollendung findet, und indem nun unter ſolchen mehreren Perioden eines ganzen Tonſtücks ſelbſt ihrer künſtleriſchen Weſenheit (nicht ihrer äußeren Einkleidung) nach eine vollkommene Gleichheit obwaltet, durch die Aneinanderreihung mehrerer Perioden alſo das Bild der periodiſchen Wiederkehr einer in ſich gleichartigen Bewegung im Großen entworfen wird, entſteht auch ein Rhythmus im Großen, der, wie ich mich auch in vorhergehender Lection ſchon ausdrückte, gleichſam über den kleinen Rhythmus im Takte hinaus und dieſen faſt verdunkelnd das ganze Tonſtück in ewiger gleichmäßiger Regung und Bewegung erhält.

Deutlicher, meine Herren! kann ich Ihnen die Sache mit Worten nicht machen, und zweifle ich auch keinen Augenblick, daß Sie mich vollkommen verſtanden haben, ſo will ich doch zur Vervollſtändigung der Lehre nun auch praktiſch, d. h. an Beiſpielen und in weiterer Ausführung Ihnen noch, und ſo viel als thunlich und hier möglich zwar, zeigen, was ich ſo eben in ſeiner Theorie, mit Worten, zu entwickeln

ſtrebte. Wir werden dabei auch auf manches Andere noch nebenbei zu reden kommen, was Ihnen, ſelbſt als bloßen Harmonikern, zu wiſſen nöthig iſt.

Der Takt war uns bei unſerer vorigen Betrachtung eine discrete Größe, ein Zeitganzes, deſſen Anfang und Ende ſich durch die Schwere und Leichtigkeit des rhythmiſchen Accents wahrnehmbar macht; er entſtand alſo durch Zuſammenfügung mehrerer Noten in einen gewiſſen rhythmiſchen Zeitabſchnitt, und nur in Beziehung auf die Zeit konnte er in Betrachtung kommen, nicht aber auch ſchon in Beziehung auf einen Sinn, welchen die Noten, die zuſammen die Zeit eines Taktes ausfüllen, vielleicht ausſprechen. Fügen wir nun aber auch wieder mehrere ſolcher mit Noten (oder Tönen) ausgefüllte Zeitabſchnitte, kurz Takte, zuſammen und ſo zwar, daß ſich durch den Klang und die Folge der Töne eine gewiſſe Vollſtändigkeit eines Gedankens darthut, ſo kommen wir zu dem Begriffe von einem Satze in der Muſik, der nun je nach ſeinem Inhalte oder der Größe jener einzelnen Takte, aus welchen er zuſammengeſetzt iſt, ſowohl von verſchiedener Größe, als verſchiedener Art ſeyn kann.

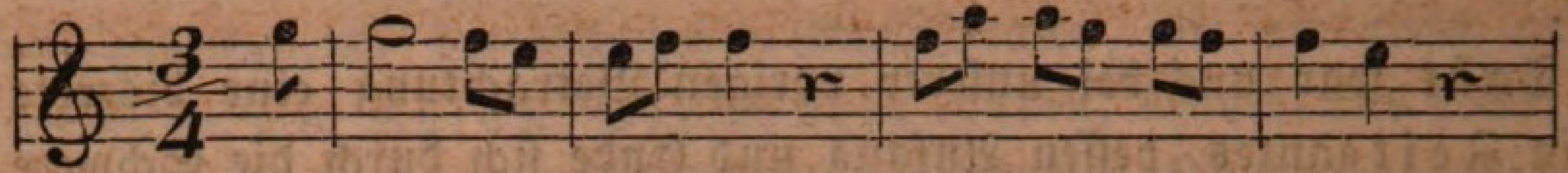
Iſt der einzelne Satz von der Art, daß er zwar einen, durch einen unſerm Gefühle ſich mittheilenden rhythmiſchen Ruhepunkt ſich abſchließenden Gedanken enthält, aber doch noch keine vollkommene Befriedigung gewährt, vielmehr der Sinn des Ganzen nicht eher gefaßt werden kann, bis noch etwas Folgendes, völlig Befriedigendes damit verbunden wird, ſo nennen wir einen Einſchnitt, der das kleinſte Glied einer vorhin beſchriebenen benen Periode ausmacht. In folgendem Satze z. B.



u. ſ. w.

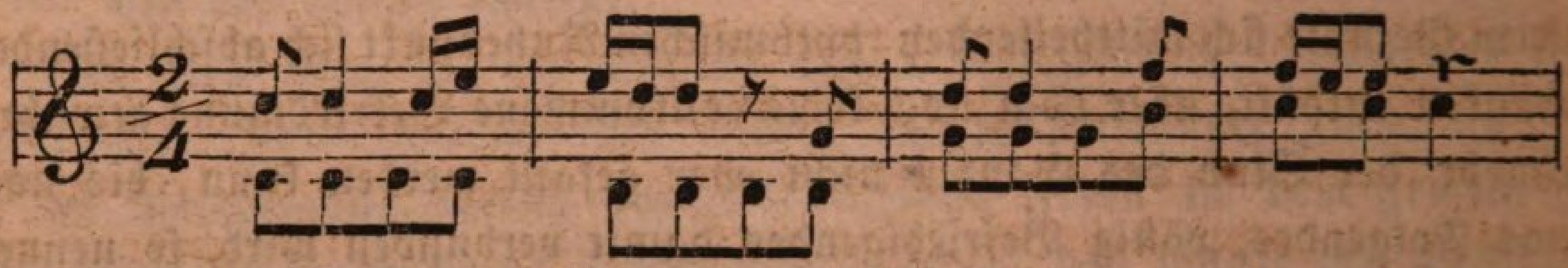
empfinden wir deutlich bei dem c und e im erſten und zweiten Takte, wo ich ein + machte, eine Art Ruhepunkt in der Melodie, und es ſchließt ſich mit demſelben alſo auch ein Satz ab, aber die Melodie bis dahin, dieſer Satz, enthält zwar für ſich ſchon eine Art muſikaliſchen Gedankens, jedoch ſo, daß wir demſelben noch keineswegs irgend einen vollſtändigen Sinn beilegen können, und er iſt ſomit ſo wenig eine Periode als irgend eine andere größere Redeeintheilung, ſondern nur ein Einſchnitt. Es wird Sie vielleicht wundern, daß ich hier ſchon einen Redetheil bezeichne, der in dem angeführten Beiſpiele kaum einen ganzen Takt einnimmt: Einſchnitte können von größerem und kleinerem Umfange ſeyn, je nachdem

die Folge der Töne es erheiſcht. In folgendem Satze z. B. nehmen die Einſchnitte ſchon etwas mehr Raum, wenigſtens zwei volle Takte ein:



u. ſ. w.

Aus dieſem Beiſpiele erſehen Sie auch zugleich, daß ein Einſchnitt am ſchicklichſten und gewöhnlichſten ſchließt auf der Grundlage des harmoniſchen Dreiklangs der *Subdominante*, weil bei ſolchem Schluſſe kein Satz ſeine gehörige Vollſtändigkeit oder den nöthigen Grad von Befriedigung erreichen kann. Es iſt dies eine Eigenthümlichkeit, woran Sie, ohne dabei oft in Zweifel zu kommen, augenblicklich einen rhythmiſchen Abſchnitt in der Melodie oder Muſik überhaupt, der einen bloßen Einſchnitt bildet, erkennen können. Uebrigens ſchließt ein ſolcher Einſchnitt, als noch unvollſtändiges Glied eines Satzes auch gern mit einem diſſonirenden Accorde und in dieſem Falle am häufigſten zwar mit dem Septimenaccorde auf der Dominante. Iſt ein bloßer Dreiklang am Schluſſe eines Einſchnitts enthalten, ſo iſt derſelbe wo möglich doch ein umgekehrter, um dadurch das Unvollſtändige des Satzes dem Ohre fühlbar zu machen, wie z. B. in folgendem Satze:



wo im zweiten Takte ein Einſchnitt mit dem Sextenaccorde endet.

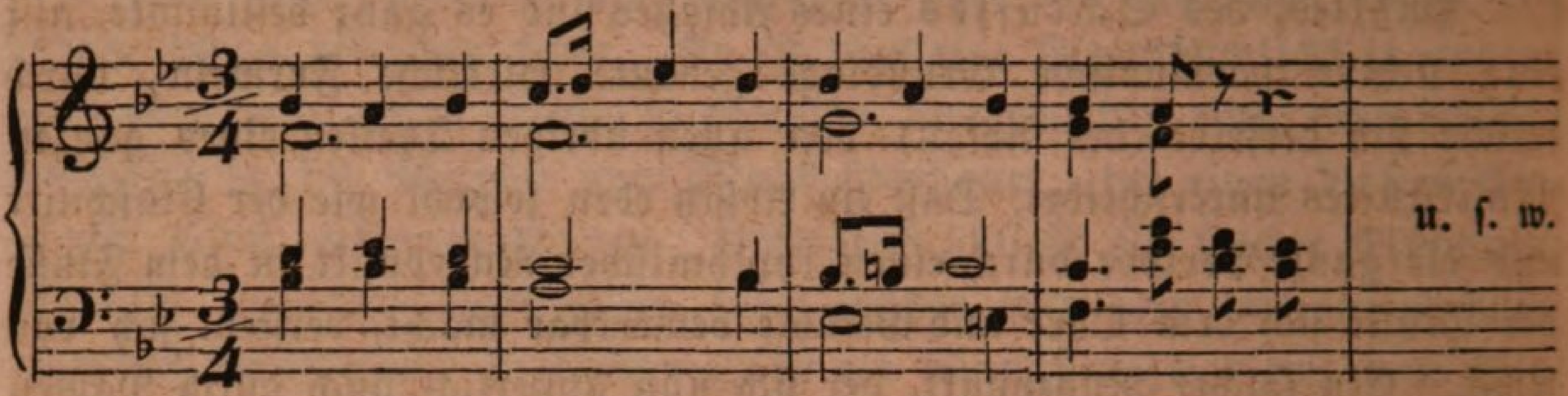
Iſt hingegen der einzelne Satz einer größeren Periode der Art, daß ein vollſtändiger Sinn, ein für ſich ſelbſt ſchon gleichſam verſtändlicher Gedanke dadurch ausgeſprochen wird, ſo nennen wir ihn *Abſatz*, der nun, eben wie der Einſchnitt, von kleinerem oder größerem Umfange ſeyn, und mehr oder weniger oder gar keine, wenigſtens fühlbare, Einſchnitte in ſich ſchließen kann. Die Merkmale, woran wir einen ſolchen Satz erkennen und von jedem anderen Gliede einer ganzen größeren Redeabtheilung, als Periode, Einſchnitt ꝛc., zu unterſcheiden vermögen, ſind

1) in der *Idee* des Satzes ſelbſt, dann
2) in ſeinem *Schluſſe* oder der Beſchaffenheit ſeiner Interpunktion,
3) in ſeinem *Rhythmus*, und endlich
4) in ſeiner *logiſchen Anordnung*.

Was den *erſten Punkt*, die *Idee* des Satzes ſelbſt betrifft, ſo leuchtet der Unterſchied eines Abſatzes von einem bloßen Einſchnitte oder

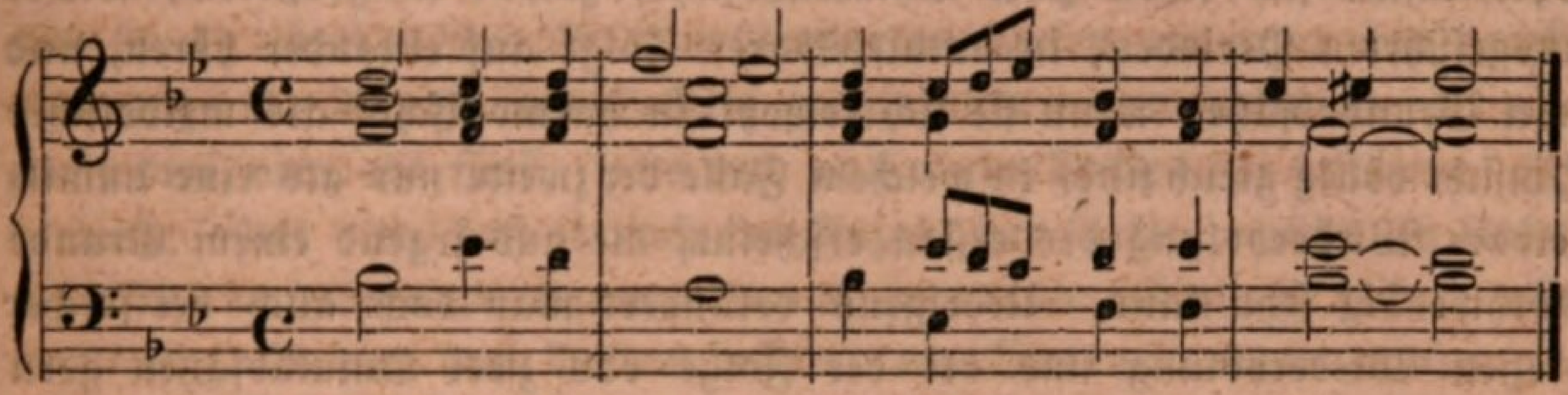
einer Periode ſchon dadurch deutlich genug ein, daß er, wie geſagt, einen vollſtändigen Sinn haben muß, während der Einſchnitt zwar einen Gedanken, aber doch nur in ſo weit ausſpricht, daß er ohne etwas Folgendes, wodurch dann das Ganze ſich zu einem Abſatze bildet, nicht deutlich verſtanden werden kann, und die Periode, wie wir geſehen haben, jenen vollſtändigen Gedanken und Sinn des Abſatzes auch durch mehrere Neben- und Zwiſchenſätze u. ſ. w. noch in allen ihren Beziehungen und Richtungen darthut und gewiſſermaßen beleuchtet. — Betreff des zweiten Punktes, des Schluſſes eines Abſatzes ſind es ganz beſtimmte, auf eine ſichere harmoniſche Grundlage gebaute wirkliche Formeln, durch welche ſich derſelbe (der Abſatz) von allen übrigen Theilen eines ganzen Muſikſtückes unterſcheidet. Daß ein Abſatz eben ſowohl wie der Einſchnitt und die ganze Periode durch einen rhythmiſchen Ruhepunkt in dem Fluſſe der Muſik ſich dem Ohre und Gefühle bemerkbar macht, verſteht ſich von ſelbſt. Ein ſolcher Ruhepunkt, der ſich nun äußerlich auch durch Pauſen oder nicht durch Pauſen darſtellt, kann auf zweierlei Weiſe endigen, einmal nämlich ſo, daß das Ohr und Gefühl dadurch in vollkommene Ruhe geſetzt wird, ſo daß ſie unbedingt gar nichts Nachfolgendes mehr erwarten, oder ſo, daß zwar einige Befriedigung damit verbunden iſt, aber immerhin doch auch noch das Verlangen nach etwas Folgendem dabei vorhanden bleibt. Eine vollkommene Befriedigung des Ohrs und Gefühls kann bekanntlich nur durch eine förmliche Cadenz herbeigeführt werden, und damit, habe ich Ihnen vorhin gelehrt, ſchließt jedesmal eine ganze Periode, und kann alſo der Satz, der mit einer förmlichen Cadenz endigt, kein Abſatz ſeyn, ſondern muß das Ende dieſes in jener zweiten Art geſtaltet ſeyn, daß immer noch einige Erwartung auf Nachfolgendes und vollkommen Befriedigendes übrig bleibt, und dies iſt allemal der Fall, wenn entweder der Schlußaccord eines ſolchen Satzes der Dreiklang auf der Dominante, oder iſt er der Dreiklang auf der Tonica — wenigſtens nicht die Octave, ſondern entweder die Terz oder Quinte in der Oberſtimme liegt. Es entſteht alſo die ganz leicht zu faſſende Regel, daß, wenn im Verlaufe eines Muſikſtückes ein ſolcher rhythmiſcher Ruhepunkt in der Melodie eintritt, der uns mit einer gewiſſen Vollſtändigkeit zu befriedigen ſcheint, aber ſein Accord iſt der Dreiklang über der Dominante, oder — iſt er der Accord über der Tonica — es liegt die Terz oder Quinte von dieſem in der Melodie, der einzelne Redeſatz, der ſich mit dieſem Ruhepunkte abſchließt, noch keine volle Periode (denn dieſe ſchließt mit einer Cadenz), aber auch kein bloßer Einſchnitt (denn dieſer ſchließt bekanntlich noch weniger beruhigend, weil ſogar diſſonirend),

ſondern ein Abſatz iſt. Nehmen wir unſer Beiſpiel des God save the king wieder auf: der erſte Theil deſſelben ſchließt, wie Sie oben ſehen, mit einer förmlichen Cadenz, und in dem Schlußaccorde, welcher der Dreiklang über der Tonica iſt, liegt auch die befriedigende Octav in der Melodie, es kann dieſer Theil alſo ſchon aus dem Grunde nicht für einen bloßen Abſatz, ſondern muß für eine vollſtändige Periode gelten. Aber nehmen wir dagegen folgenden Satz und denken uns denſelben als einen Theil eines größeren Ganzen:

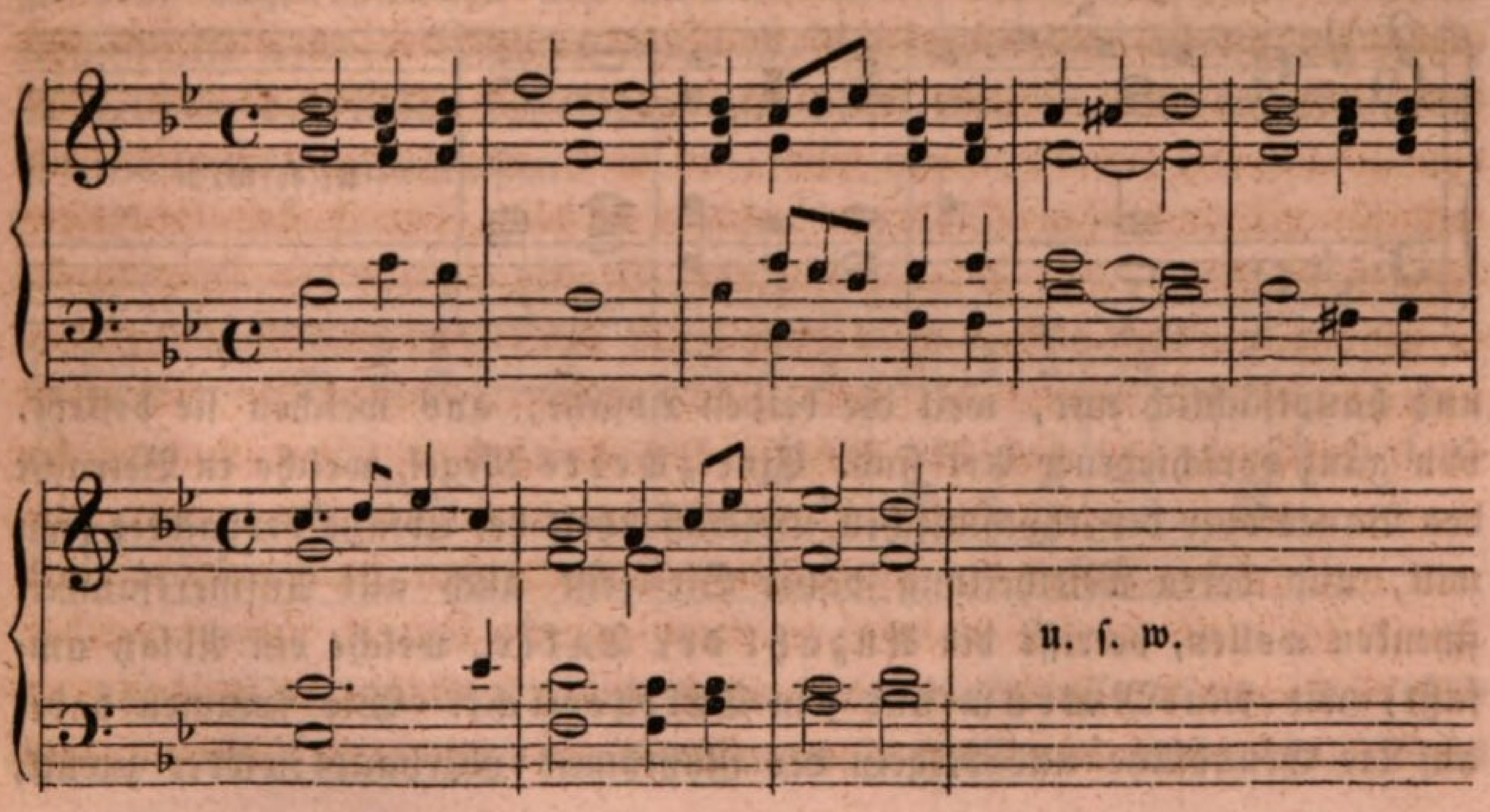


ſo empfinden wir ebenfalls mit Eintritt des zweiten Accordes im vierten Takte zwar einen größeren und ziemlich befriedigenden Ruhepunkt, aber die Beſchaffenheit und Lage dieſes Accordes ſagt uns zugleich auch, daß nicht etwa eine Periode, ſondern blos ein Abſatz mit ihm abgeſchloſſen wird, denn er iſt einmal der Dreiklang über der Dominante, und dann liegt zudem nicht ſeine Octav (was übrigens bei dem Dominantendreiklange auch Nichts thäte), ſondern ſeine Terz in der Oberſtimme. Bei dieſer Gelegenheit muß ich Sie doch auch einmal fragen, ob Sie mir wohl das Ende eines bloßen Einſchnittes in dem Satze bezeichnen können? — allerdings mit dem es im zweiten Takte iſt ein Einſchnitt vorüber, denn die Töne bis zu dieſem es enthalten ſchon einen muſikaliſchen Gedanken für ſich, nur iſt er nicht vollſtändig, und wir begreifen ihn erſt durch das Folgende. Bemerken muß ich hier noch, und iſt es auch nicht von Wichtigkeit für die Sache ſelbſt, ſo dient es doch zum Verſtändniß mancher gebräuchlichen Ausdrücke: endigt nämlich, wie in dem letztangeführten Beiſpiele, ein Abſatz mit einem Dreiklange auf der Dominante, ſo nennen wir ihn insbeſondere auch einen Quintabſatz oder Aenderungsabſatz. Woher der erſte Name kommt, können Sie ſich leicht ſelbſt erklären, — weil der Schluß des Abſatzes auf der Quinte der Tonica geſchieht; und der letzte Name, Aenderungsabſatz, rührt daher, einmal weil in der Regel die Modulation in der erſten Hauptperiode eines Tonſtückes nach dieſem Abſatze zu einer andern Tonart ſich hinwendet, alſo die Tonart ſich ändert, und dann auch, weil alle Abſätze, in welchen man im Verlaufe des Tonſtückes zu einer andern Tonart übergeht, Quintenabſätze

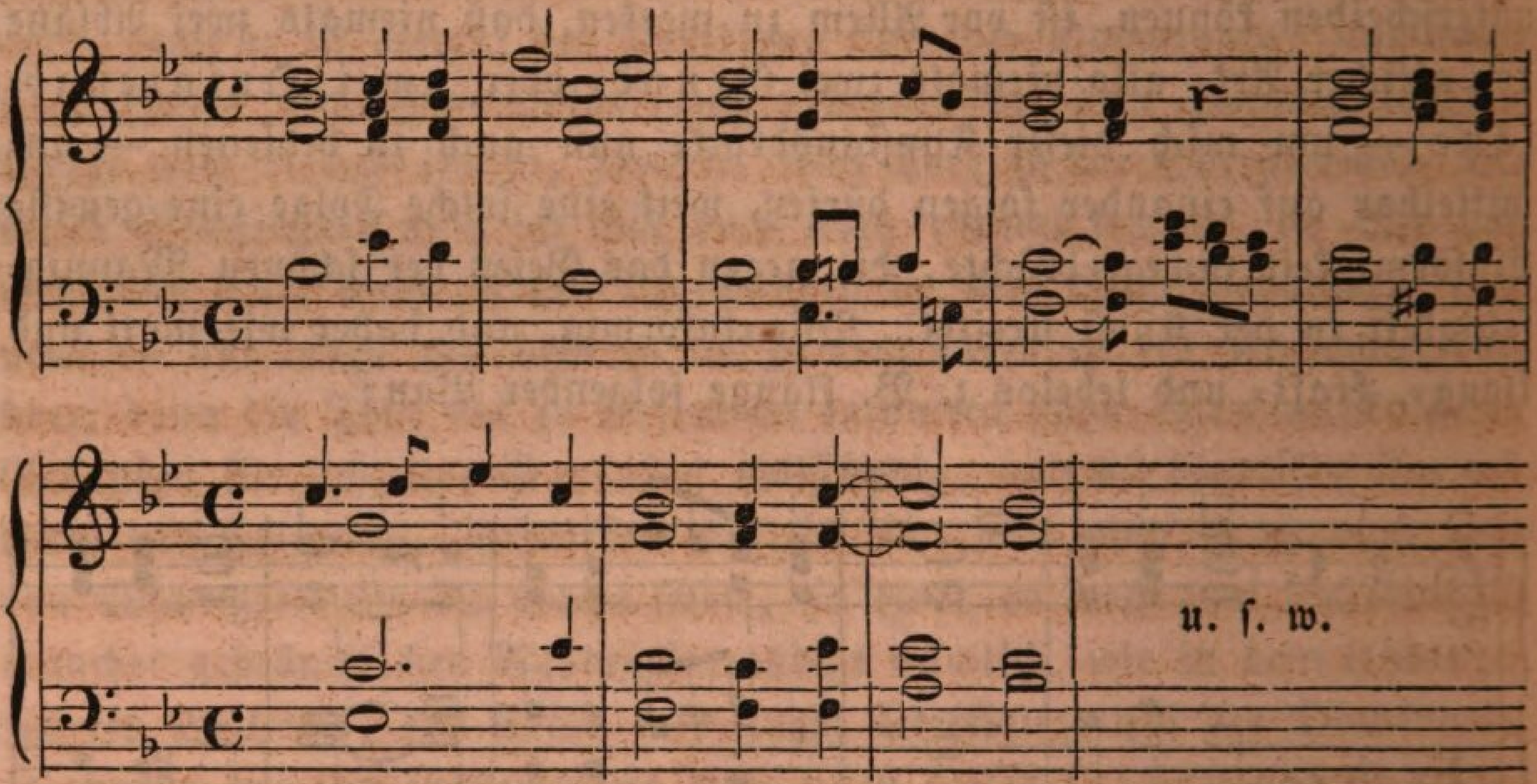
derjenigen Tonart *zu* ſeyn pflegen, zu welcher man übergeht. In dieſem Falle belegt man den Schluß eines ſolchen Abſatzes ſehr oft auch wohl mit dem Namen einer *Halbcadenz*. Endigt hingegen, wie z. B. in folgendem Satze:



der Abſatz mit dem Dreiklange über der Tonica, ſo heißt er in der techniſchen Kunſtſprache *Grundabſatz*, weil er gewiſſermaßen auf dem Grunde der Tonart des ganzen Tonſtückes ſelbſt geſchieht. Den Schluß eines Abſatzes ſelbſt, geſchehe derſelbe nun ſonſt auch, wie er wolle, nennt man die *Cäſur*. — Den *dritten* Punkt, den *Rhythmus* oder *Bau* eines Abſatzes, anbelangend, woran wir vornehmlich auch einen Abſatz erkennen und ihn von jedem andern größeren oder kleineren Redeſatze unterſcheiden können, iſt vor Allem zu merken, daß niemals zwei Abſätze von gleicher Art, alſo niemals zwei *Grund*- oder zwei *Quintenabſätze* — um mich dieſer Kunſtausdrücke nun auch zu bedienen — unmittelbar auf einander folgen dürfen, weil eine ſolche Folge eine gewiſſe Einförmigkeit zuwege brächte, die gegen das Geſetz der ſchönen Mannigfaltigkeit in der Kunſt ſtreitet. Wie einförmig, und daher wie matt und klang-, kraft- und lebelos z. B. klänge folgender Bau:

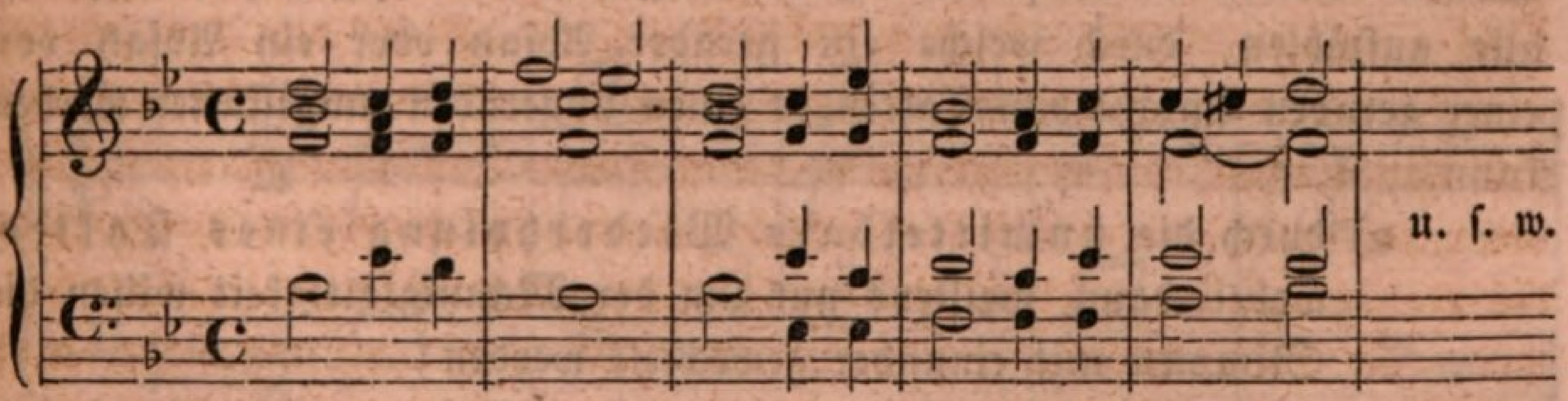


und beſonders, wenn — wie hier — der melodiſche oder harmoniſche Inhalt ſolcher zwei Abſätze ein verſchiedener iſt, und wenn die Abſätze, wie ebenfalls hier, Grundabſätze ſind, macht eine ſolche gleichartige Folge immer einen unangenehmen Eindruck und ſollte niemals ſtatt haben. Eher laſſen ſich ſchon zwei Quintenabſätze, zumal in größeren, weiter ausgeführten Perioden, in unmittelbarer Folge auf einander hören, und zwei Grundabſätze, wenn ſie ſich ſowohl in harmoniſcher als melodiſcher Hinſicht völlig gleich ſind, in welchem Falle der zweite nur als eine unmittelbare Wiederholung des erſten erſcheint, die aus irgend einem Grunde nothwendig ſeyn kann. Uebrigens verändert man doch auch bei ſolcher bloßen Wiederholung und bei der Folge von zwei Quintabſätzen gern zum mindeſten die Art der Cäſur, alſo die Art des Schluſſes, um die Einförmigkeit der Folge nicht gar zu merklich und empfindlich hervortreten zu laſſen. Das iſt die erſte Regel, meine Herren! welche Sie ſich in Beziehung auf den Bau und den Rhythmus der Abſätze merken wollen: keine Gleichartigkeit in der Folge, denn dieſe Gleichartigkeit tödtet, und und bringt kein Leben in den ganzen Satz. Wie viel ſchöner, reger und kräftiger z. B. klingt folgende kurze Periode:



und hauptſächlich nur, weil die beiden Abſätze, aus welchen ſie beſteht, von ganz verſchiedener Art ſind. Eine zweite Regel, welche in Betracht des Baues oder der rhythmiſchen Beſchaffenheit der Abſätze beobachtet ſeyn will, und deren Mittheilung daher Sie jetzt auch alle Aufmerkſamkeit ſchenken wollen, betrifft die Anzahl der Takte, welche ein Abſatz umfaßt, wie ſein Metrum und ſein Taktgewicht. Wir kommen dabei auf die Grundſätze und Regeln des Rhythmus überhaupt wieder zurück,

die Ihnen aus unſerer vorigen Lection her noch völlig gegenwärtig ſind. Wie der Takt als erſtes rhythmiſches Bild nämlich entweder aus einer geraden oder ungeraden Anzahl von einzelnen Taktgliedern beſtehen kann, ſo vermögen auch die einzelnen Glieder einer größeren Periode, alſo Einſchnitte und Abſätze, die durch die Folge von ganzen Takten erſt entſtehen und ſo ein rhythmiſches Bild im Großen entwerfen, entweder eine gerade oder ungerade Anzahl von Takten zu umfaſſen, und ſomit ſowohl aus zwei, drei, vier, als fünf, ſechs und noch mehr Takten zu beſtehen. Ich bemerke ſofort hier, daß je nach der Anzahl der Takte, welche ein Abſatz umfaßt, derſelbe auch eigens benannt zu werden pflegt, ſo daß er alſo, wenn er z. B. aus drei Takten beſteht, ein *Dreier*, wenn er aus vier Takten beſteht, ein *Vierer* u. ſ. w., *Fünfer*, *Sechſer* heißt. Indeſſen wie die einfachſte rhythmiſche Form und der natürlichſte Rhythmus immer nur aus einer geraden Anzahl von Theilen, Accenten u. ſ. w. beſteht, ſo ſpricht auch diejenige Anzahl von Takten unſer Gefühl am leichteſten und, weil ſie die natürlichſte iſt, am wohlgefälligſten an, welche wir eine *gerade* nennen, weil ſie ſich durch die Zahl 2 theilen läßt, und die allereinfachſte und natürlichſte Form von Abſätzen iſt in dieſer Beziehung diejenige, welche über *vier* Takte ſich erſtreckt, und die daher auch am gewöhnlichſten und öfterſten vorkommt. Bei einer *ungeraden* Anzahl von Takten ſcheint es nicht allein, als läge derſelben eine Wiederholung irgend eines Taktes oder eine Ausdehnung zweier Takttheile zu zwei vollen Takten zum Grunde, ſondern iſt dieſe und eine ſolche Ausdehnung meiſtens auch nur der Grund, warum das zunächſt ſich darbietende Verhältniß von einer geraden Taktzahl nicht beibehalten, vielmehr zu dem ungewöhnlichen und unnatürlicheren einer ungeraden Taktzahl umgeſtaltet wurde. Nehmen wir z. B. den letzten Satz wieder zur Hand, in welchem der Abſatz regelmäßig vier Takte lang iſt, und ſchreiben oder ſpielen ihn folgendermaßen:



ſo haben wir allerdings einen Abſatz von fünf, alſo einer ungeraden Anzahl von Takten, aber dieſe ungerade Zahl iſt nur entſtanden, indem

wir den Inhalt des dritten Taktes durch Vergrößerung des Notenwerthes ſo weit ausdehnten, daß zwei volle Takte daraus wurden. Die gewöhnlichen und regelmäßigen Abſätze von vier Takten können nun, wie jede andere Art von Abſätzen, entweder durch ein oder mehrere kleinere melodiſche Ruhepunkte, welche wir unter dem Namen Einſchnitte kennen gelernt haben, noch getrennt oder auch ganz rein von dieſen und ſo vollkommen zuſammenhängend ſeyn; mit anderen Worten: ein Abſatz kann, wie ich auch ſchon einmal andeutete, nun außerdem noch aus mehreren Einſchnitten beſtehen, oder kann er auch ſo geſtaltet ſeyn, daß gar kein melodiſcher Ruhepunkt alſo auch gar kein Einſchnitt mehr darin wahrgenommen wird. Darauf kommt Nichts an; aber zerfällt der Abſatz für ſich wieder in zwei oder mehrere kleinere Einſchnitte, ſo ſollten dieſe, um der Gleichheit des Rhythmus und daher um des beſſeren Eindruckes willen, wenigſtens allemal auch eine gleiche und keine ungleiche Theilung veranlaſſen. Sind die Einſchnitte, aus welchen ein Abſatz beſteht, nicht von gleicher Zeitgröße, ſo entſteht allemal auch ſo etwas Hinkendes und Lahmes in der Bewegung, im Rhythmus, daß unſer Gefühl, das ſeine Lebendigkeit ſelbſt nach einem rhythmiſchen Principe ordnet, ohnmöglich auf eine angenehme Weiſe dadurch angeregt werden kann. Kurz iſt er getheilt, der Abſatz, durch Einſchnitte, ſo muß dieſe Theilung immer oder wo möglich doch eine gleichmäßige ſeyn. Dies iſt eine ſehr wichtige Regel, meine Herren! in Beziehung auf den Rhythmus der einzelnen Sätze eines ganzen Muſikſtückes, die Sie niemals aus den Augen verlieren wollen. Um wieder auf die ungeraden Abſätze zurückzukommen, unter denen die Fünfer am häufigſten erſcheinen, ſo bemerkte ich vorhin, daß dergleichen Abſätze meiſt nur durch Ausdehnung eines geraden oder geradzähligen entſtänden, und führte zum Beleg auch ein Beiſpiel an. Das hat auch ſeine vollkommene Richtigkeit, aber dieſe Ausdehnung kann auch noch auf andere als dort geſchehene Weiſen bewirkt werden, und ich will daher hier überſichtlich die Mittel alle aufzählen, durch welche ein gerader Abſatz oder ein Abſatz von einer geraden Anzahl von Takten in einen ungeraden umgeſtaltet werden kann:

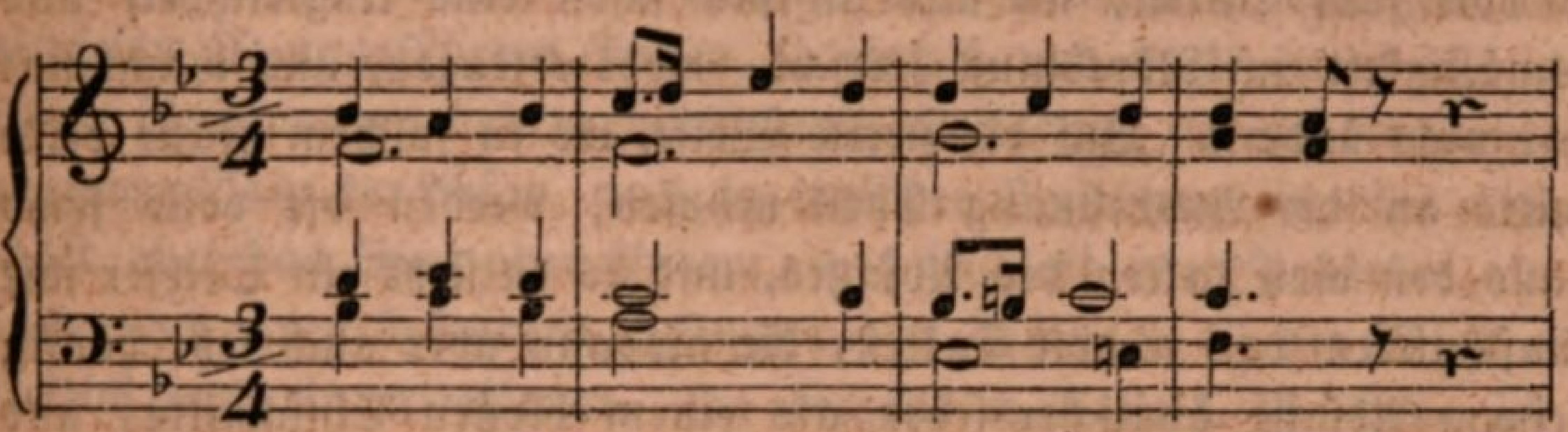
a) durch die unmittelbare Wiederholung eines Taktes, wobei dann meiſtens nur um der Mannigfaltigkeit willen die Stimmen mit einander gewechſelt werden;

b) dadurch, daß die Notenfigur eines Taktes, alſo nicht eigentlich der Takt ſelbſt, um der Verſtärkung des auf ihm ruhenden Nachdruckes willen, nochmals, aber auf einer anderen Stufe

der Tonleiter und meiſtens auch in einer andern zum Grunde liegenden Harmonie wiederholt wird, oder

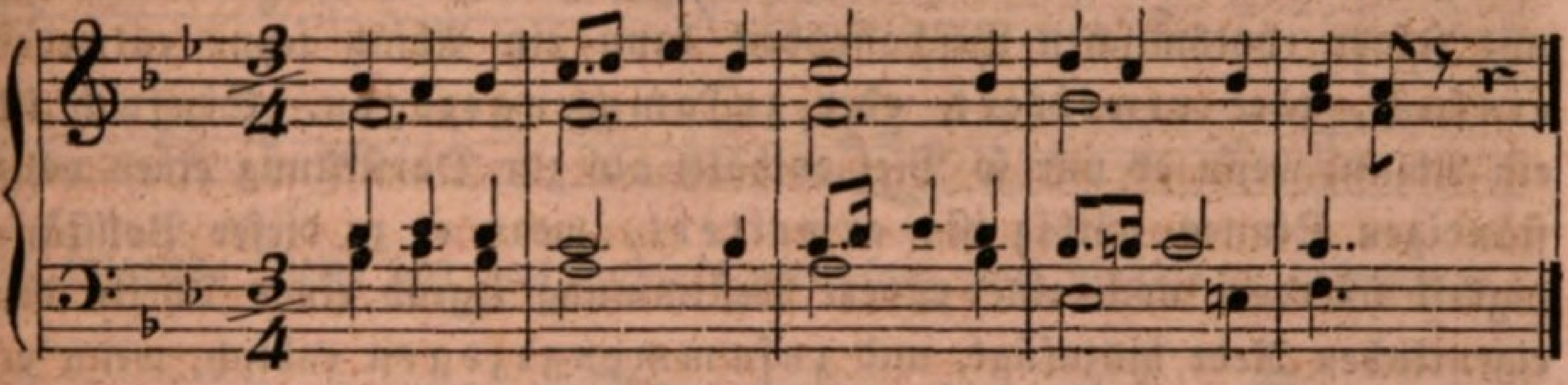
c) durch die oben vorgenommene Ausdehnung zweier Takttheile zu zwei vollen Takten.

Und nun, um Ihnen die Sache ſo recht klar zu machen, auch für die erſten beiden Fälle ein Beiſpiel, da ich für den letzten ſchon vorhin ein ſolches anführte. Folgendes iſt ein Abſatz von vier Takten:

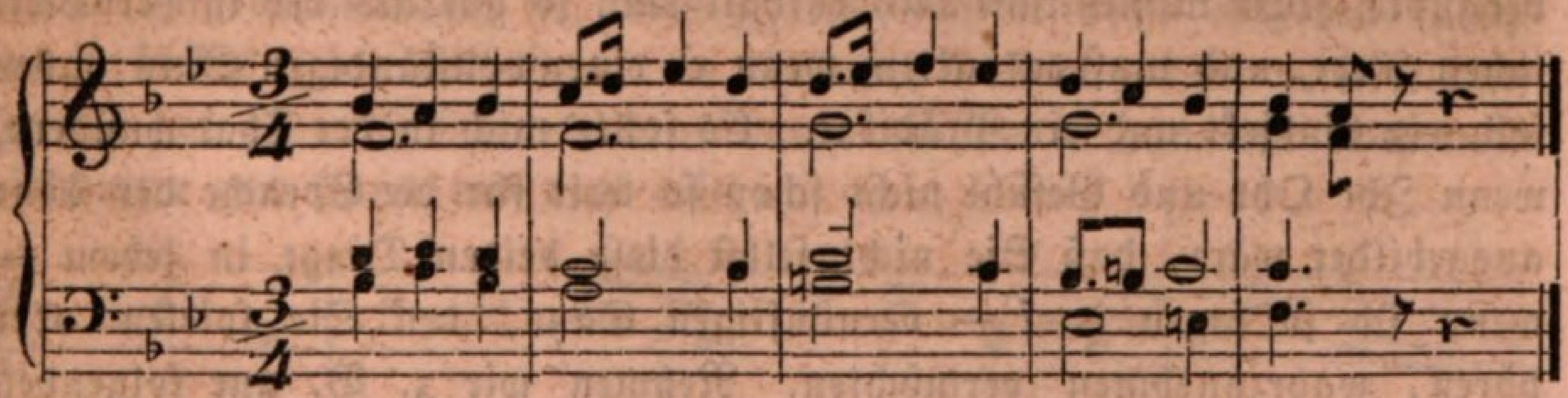


u. ſ. w.

ich mache denſelben ſofort zu einem Fünfer, wenn ich den zweiten Takt vielleicht (oder einen andern Takt) wiederhole, um der Mannigfaltigkeit willen jedoch ſo, daß die Stimmen wechſeln, und am ſchicklichſten hier wohl Tenor und Sopran:

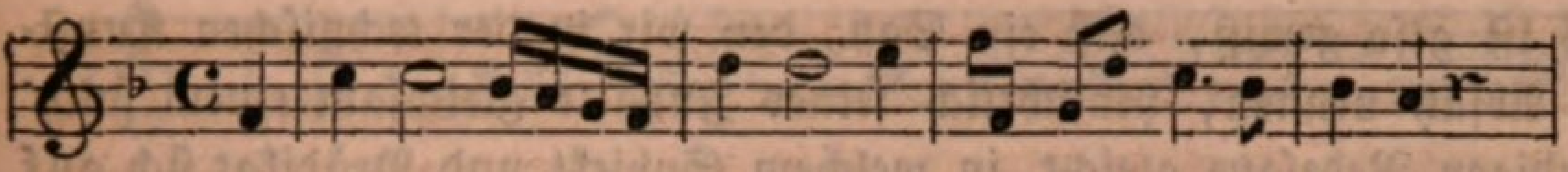


aber ich kann denſelben ſofort auch auf *die* Weiſe zu einem Fünfer machen, wenn ich die *Notenfigur* des zweiten Taktes blos, da auf dieſem ein beſonderer Nachdruck zu ruhen ſcheint, auf einer anderen Stufe der Tonleiter und wo möglich auch in einer anderen Harmonie noch einmal nachzubilden ſuche:

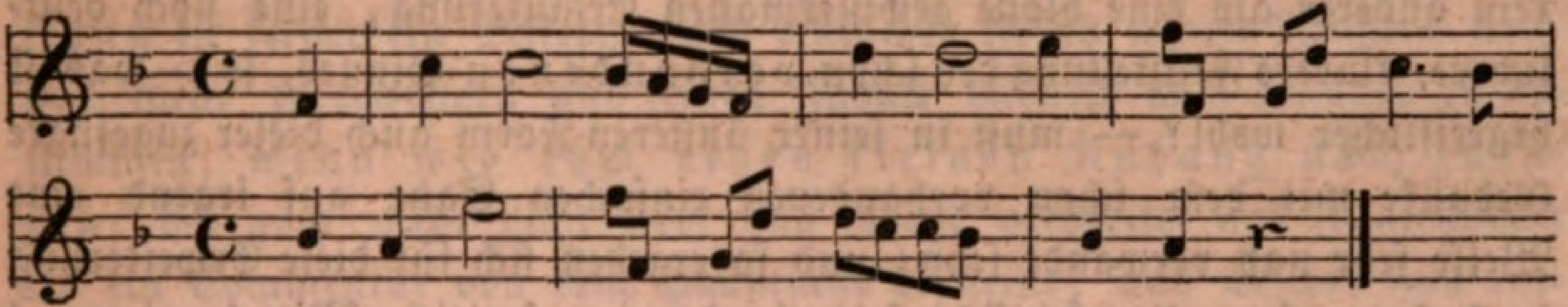


Sie begreifen das auch ohne meine weitere Nachweiſung, wenn Sie nur die Sätze recht genau mit einander vergleichen. Wird ein Vierer

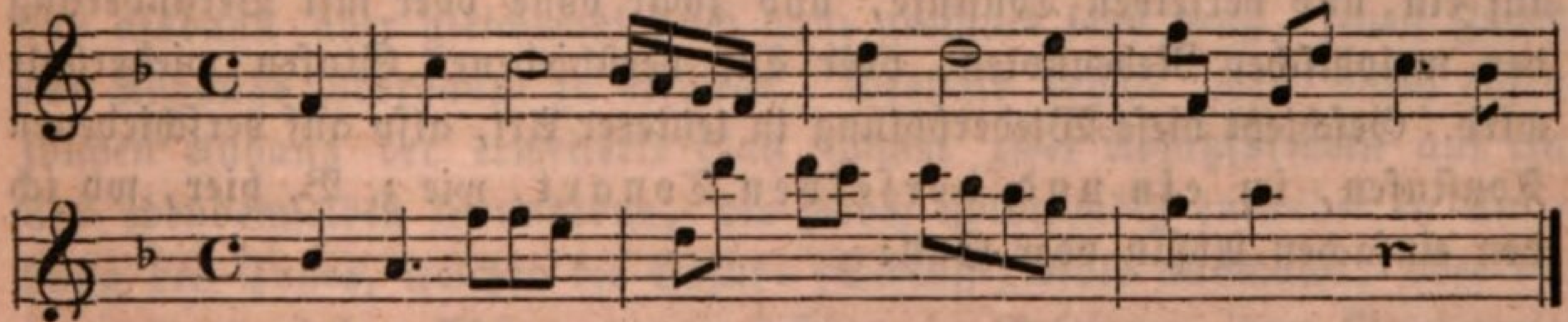
durch bloße Vergrößerung eines Taktes in zwei Takte zu einem Fünfer umgeſchaffen und beſteht er in dem Falle aus zwei einzelnen Gliedern, d. h. zwei Einſchnitten, ſo kann ſowohl blos einer davon als können auch beide gleichmäßig ausgedehnt werden. Auf erſtere Weiſe, wo blos ein Einſchnitt an der Ausdehnung Theil nimmt, kommt dann natürlich eine ungerade Theilung zum Vorſchein, weil alsdann der eine Einſchnitt nur 2, der andere aber 3 Takte groß iſt. Uebrigens läßt ſich dies bei einem Abſatze von fünf Takten, wo alſo an ſich ſchon eine Ungleichheit und Unregelmäßigkeit im Rhythmus herrſcht, wohl ertragen, und manchmal auch gar nicht ändern. Auf die zweite Weiſe, wo in ſolchem Falle beide Einſchnitte an der Ausdehnung Theil nehmen, werden oft volle ſechs Takte aus den vier Takten des Abſatzes, und es entſteht ein Sechſer mit zwei Einſchnitten von je drei Takten, die alsdann aber auch ſehr häufig ſchon einem Abſatze ähnlicher ſehen als einem bloßen Einſchnitte, und von Vielen daher auch dafür gehalten werden, obſchon ſie urſprünglich nur Einſchnitte ſind und als ſolche auch harmoniſch behandelt werden müſſen. — Hiernach bleibt uns blos noch der vierte Punkt in Beziehung auf die Abſätze zu betrachten übrig: ihre logiſche Anordnung oder künſtleriſche Bedeutung. Dieſer zu Folge und in Uebereinſtimmung mit ſeiner rhythmiſchen Beſchaffenheit kann ein Abſatz ſeyn: entweder einfach, oder erweitert, oder zuſammengezogen. Einfach iſt ein Abſatz, wenn er nur ſo Viel enthält, als zur Darſtellung eines vollſtändigen Sinnes nöthig iſt; erweitert, wenn er zu dieſer Vollſtändigkeit überdem noch eine nähere Beſtimmung irgend eines Theils der eigentlichen Rede hinzufügt, und zuſammengezogen endlich, wenn er den verwandten Sinn urſprünglich eigentlich zweier verſchiedener Sätze in ſich verbindet und in gedrängter Kürze auf einmal ausdrückt. Halten Sie es nicht etwa für eine Hypotheſe, meine Herren! oder für den Ausſpruch einer zu leicht und zu ſehr reizbaren Einbildungskraft, das hätſchelnde Urtheil einer zu wenig beſchränkten Vorliebe für die Kunſt, wenn ich behaupte, jeder muſikaliſche Satz enthält eben ſo gut als der in der wirklichen Rede, und muß enthalten, wenn er einen vollſtändigen Sinn haben ſoll, ein Subjekt und ein Prädikat. Es ſollte mich in der That wundern, wenn Ihr Ohr und Gefühl nicht ſchon ſo weit für die Sprache der Töne ausgebildet wäre, daß Sie nicht ſelbſt dieſe beiden Dinge in jedem — wenn ich ſo ſagen darf — vernünftigen Satze, den Sie ſpielen oder hören, wahrzunehmen vermöchten. Nehmen wir z. B. nur folgenden kurzen melodiſchen Satz:

 u. ſ. w.

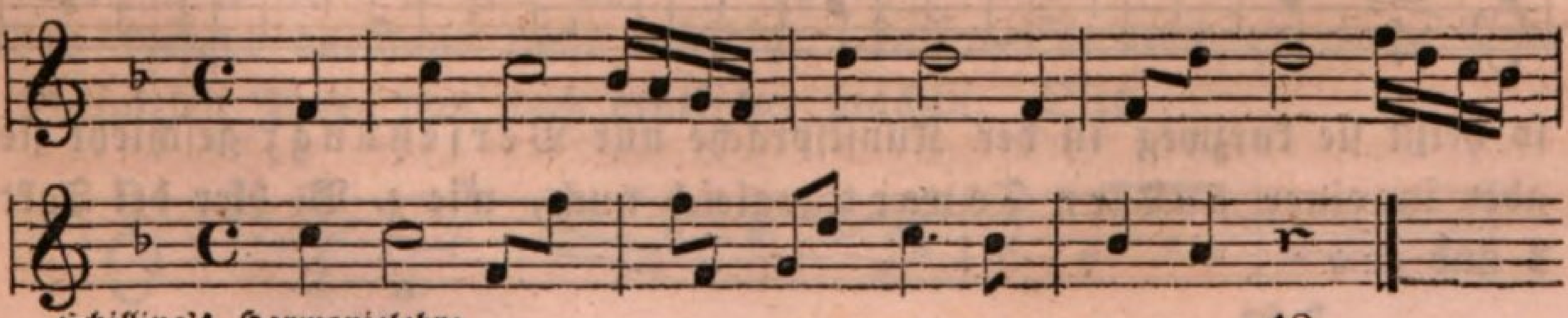
daß er, ſo bald er in einem größeren Tonſtücke erſcheint, ein bloßer Abſatz iſt, ſehen Sie auf den erſten Blick, aber hören Sie nicht zugleich auch, wie die beiden erſten und beiden letzten Takte ſich einander gleichſam gegenüber ſtehen, und ſich zu einander verhalten wie Subjekt und Prädicat? — Stehen nun dieſes Subjekt und Prädikat, wie hier in den beiſpielsweiſe angeführten Sätzen, ſo einfach und nackt, ohne alle weitere nähere Beſtimmung und verdeutlichende Erklärung neben einander, ſo iſt der ganze Satz, der Abſatz, auch in logiſcher Beziehung ein blos einfacher; erhält aber das Eine oder Andere, das Subjekt oder Prädikat, in dem Satze noch einen beſondern diſtingirenden Zuſatz, ſo iſt der Abſatz augenblicklich auch ein erweiterter. In folgendem Satze z. B. habe ich dem, was ich in letztem Beiſpiele als das Prädikat bezeichnete, noch einen gewiſſermaßen erläuternden Zuſatz gegeben, und der ganze Abſatz iſt dadurch zu einem erweiterten geworden:



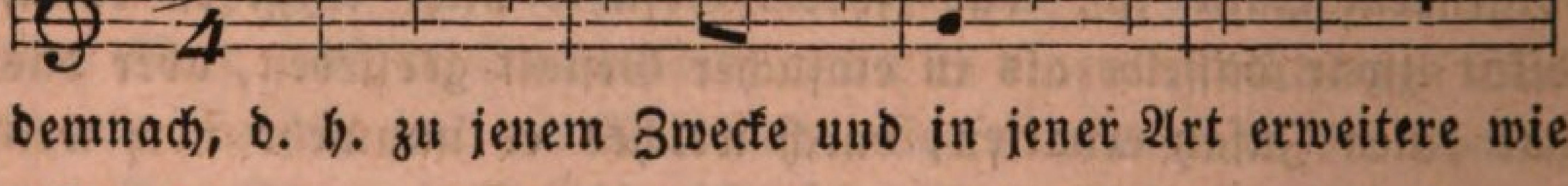
auf folgende Weiſe hat das Subjekt gleichſam zwei Prädikate bekommen:



und in folgendem Satze iſt, was Ihrem Gefühle nicht entgehen kann, das Prädikat zwar daſſelbe als in einfacher Geſtalt geblieben, aber das Subjekt hat einen Zuſatz erhalten, durch welches es nunmehr noch weit beſtimmter und klarer ins Licht tritt:

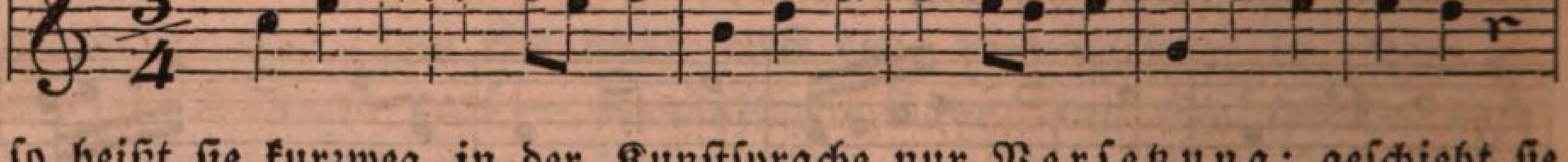


Es iſt alſo gewiß, daß ein Satz, den wir in der techniſchen Kunſtſprache Abſatz nennen, hinſichtlich ſeines Inhalts gleichſam einem ſolch' vollſtändigen Redeſatze gleicht, in welchem Subjekt und Prädikat ſich auf eine verſtändige Weiſe mit einander verbinden, und enthält der Satz weiter Nichts als den einfachen Ausſpruch oder die einfache Darſtellung dieſes Subjekts mit ſeinem Prädikate, ſo iſt der Abſatz auch nur ein *einfacher*, wird dem Einen oder Andern aber, dem Subjekte oder Prädikate, oder beiden zugleich, noch ein erläuternder Gedanke zugefügt, ſo wird der einfache Abſatz zu einem *erweiterten*, und nun fragt es ſich nur: *auf welche Weiſe geſchieht in äußerer künſtleriſcher Form auch dieſe Erweiterung, oder auf welche Weiſe läßt ſich irgend einem Satze noch der eine oder andere Gedanke dergeſtalt zufügen, daß er gleichſam auch zur weitern Erläuterung des vorhandenen Inhalts dient?* — Die Frage iſt wichtig, meine Herren! aber wir können gleichwohl in ihrer Beantwortung nicht fehlen, wenn wir nur den Zweck ſtets im Auge behalten, zu welchem ein ſolcher Zuſatz zu dem Satze gemacht wird; denn iſt dieſer Zweck kein anderer als eine bloße gewiſſermaßen Erläuterung, eine noch deutlichere, klarere Feſtſtellung des ſchon *vorhandenen* Sinnes, ſo — was iſt begreiflicher wohl? — muß in ſeiner äußeren Form auch dieſer zugefügte Gedanke mit dem ſchon vorhandenen einfachen Satze auf irgend eine Weiſe ſehr nah verwandt ſeyn; und ſo ergeben ſich für dieſe Erweiterung in äußerer, formeller Hinſicht folgende *drei* weſentliche Mittel: *einmal* die *Wiederholung*, daß ein Glied eines einfachen Satzes entweder auf ein und derſelben Tonſtufe, und zwar ohne oder mit Veränderung der melodiſchen Nebennoten, oder auf verſchiedenen Stufen wiederholt wird. Geſchieht dieſe Wiederholung in letzterer Art, alſo auf verſchiedenen Tonſtufen, *in ein und derſelben Tonart*, wie z. B. hier, wo ich den einfachen Abſatz oder Satz:

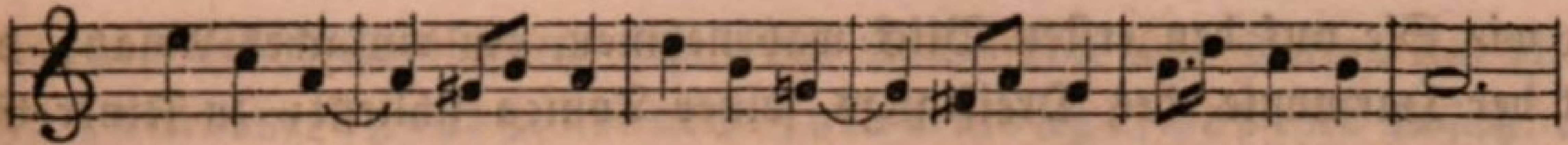


u. ſ. w.

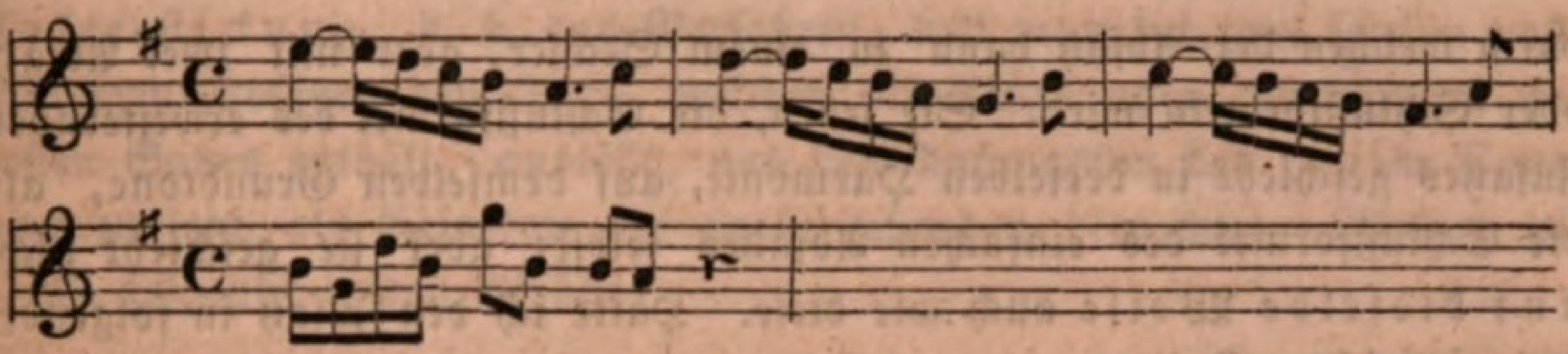
demnach, d. h. zu jenem Zwecke und in jener Art erweitere wie folgt:



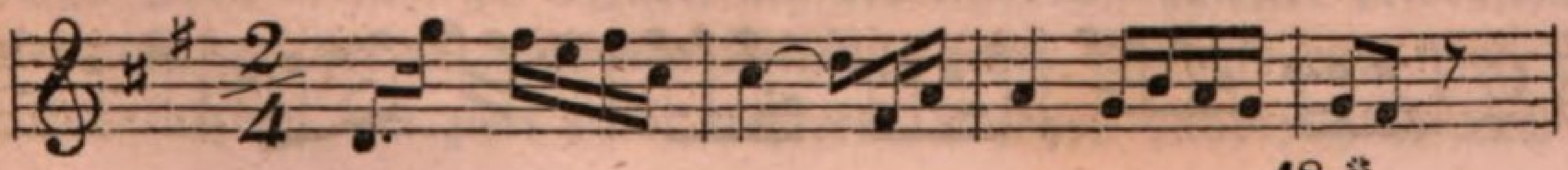
ſo heißt ſie kurzweg in der Kunſtſprache nur *Verſetzung*; geſchieht ſie aber in einer *andern Tonart* zugleich auch, wie z. B. hier bei Takt 3 und 4:



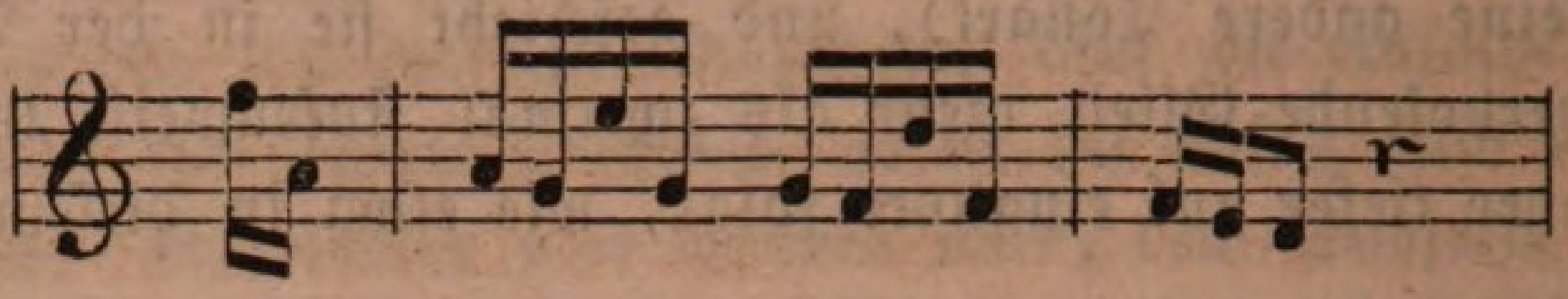
ſo heißt ſie in der Kunſtſprache Transpoſition (Uebertragung — nämlich in eine andere Tonart), und geſchieht ſie in der Weiſe, daß das zu wiederholende Glied mehr als zweimal ſtufenweiſe immer einen Ton höher oder tiefer auf einander folgt, wie etwa in dieſem Beiſpiele:



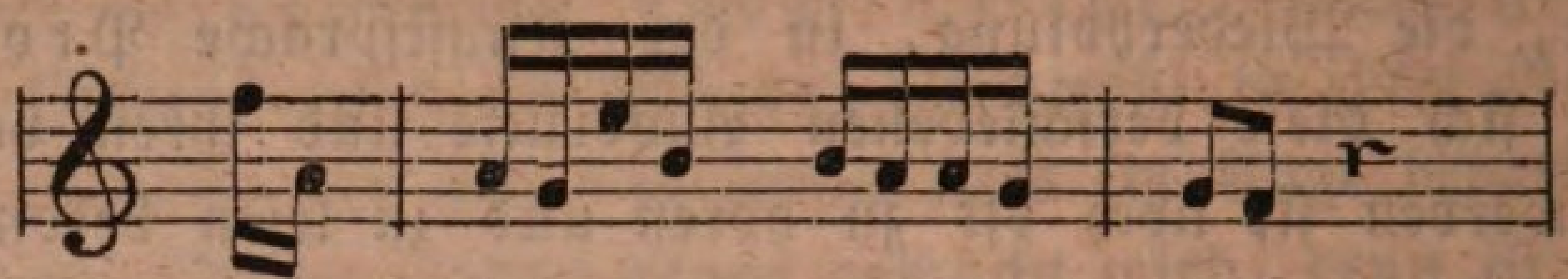
ſo heißt ſie, die Wiederholung, in der Kunſtſprache Progreſſion. Merken Sie ſich dieſe verſchiedenen Ausdrücke und ihren verſchiedenen Sinn: Sie werden ſie noch oft zu hören und zu leſen bekommen, und dann wäre es doch nicht gut, wenn Sie ſie nicht auch genau verſtänden. Dann iſt ferner ein Mittel, einen einfachen Abſatz ſeinem Aeußern nach noch mehr zu erweitern und ſeinen Inhalt dadurch noch genauer zu beſtimmen, wenn wir ihm einen kleinen Anhang noch zufügen, der noch mehr Licht über das Ganze verbreitet und ſo gleichſam als ein Commentar von dem Hauptſatze erſcheint, und welcher nun entweder nur ein wiederholter und etwas veränderter Theil des Satzes ſelbſt oder auch ein noch nicht in dieſem enthaltenes Glied ſeyn kann, das alsdann aber gleichwohl auch ganz geeignet ſeyn muß, jenen Zweck des Anhangs überhaupt zu erfüllen. Deshalb erhält denn durch einen ſolchen Anhang der erweiterte Satz immer zwei Abſatzformeln auf ein und ebendemſelben Grundtone, die jedoch nothwendig entweder in Anſehung des Tones, welcher die Cäſur= (Schluß=) Note ausmacht, oder bei ein und derſelben Cäſurnote wenigſtens in Anſehung ihrer Verzierung verſchieden ſeyn müſſen. Eine Gleichheit hierin wäre, wie eine Gleichheit in der Folge der Abſätze ſelbſt, monoton und daher unangenehm, ausgenommen wenn die Schlußformel über der Dominante geſchieht, wo auch eine gleichartige Schlußform, wegen der Unbeſtimmtheit des Schluſſes, das Gefühl durchaus nicht beleidigt. Laſſen Sie mich an einem Paar Beiſpielen Ihnen das noch deutlicher machen. Dies



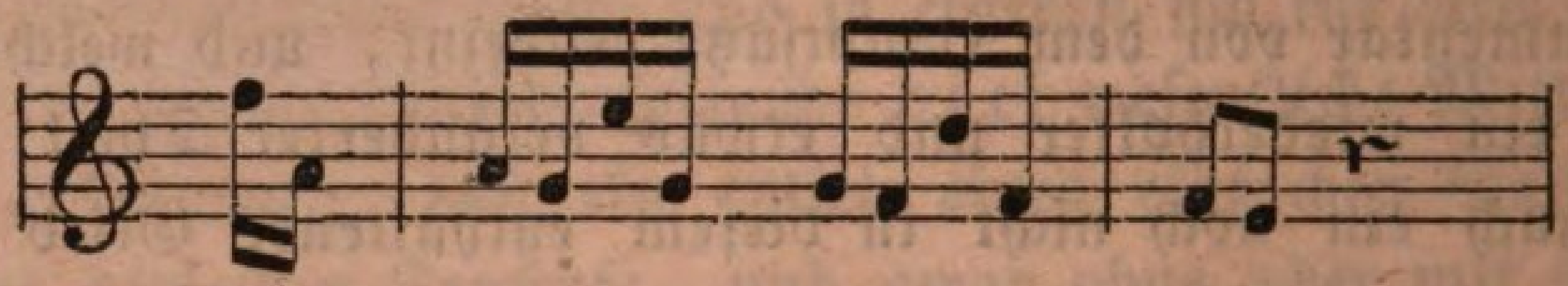
iſt, wie Sie auf den erſten Blick wahrnehmen, ein einfacher Abſatz, der mit der Harmonie des Dreiklangs ſeiner Tonica ſchließt; zu ſeiner Erweiterung mittelſt eines Anhangs dient offenbar ſehr zweckgemäß folgender Zuſatz:



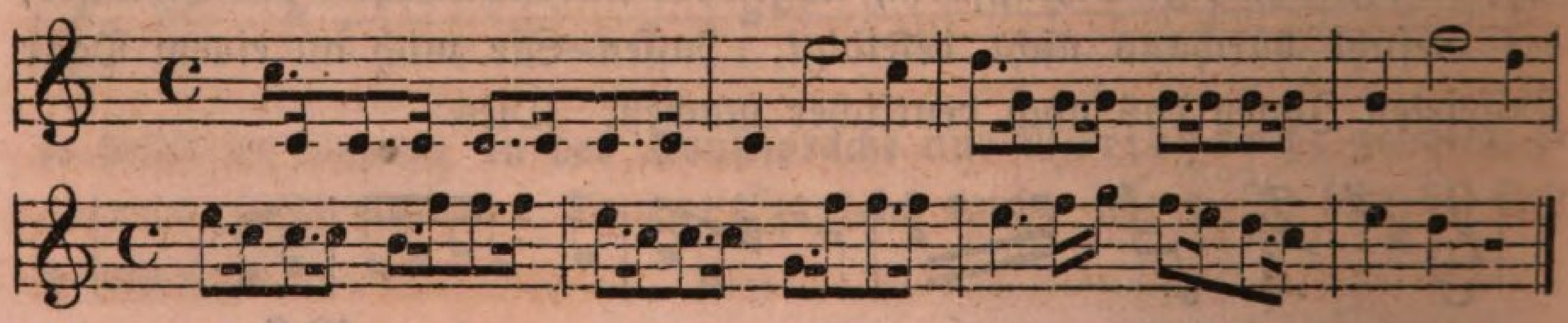
durch welchen der Abſatz dann zu einem Sechſer, aber mit zwei Abſatz- oder Schlußformeln wird. Sie ſehen, die Schlußformel des erweiternden Zuſatzes geſchieht in derſelben Harmonie, auf demſelben Grundtone, als die Schlußformel des einfachen Abſatzes ſelbſt; aber ſie geſchieht nicht auf dieſelbe Weiſe auch wie dieſe. Hätte ich den Zuſatz in folgender Art vielleicht geſtaltet:



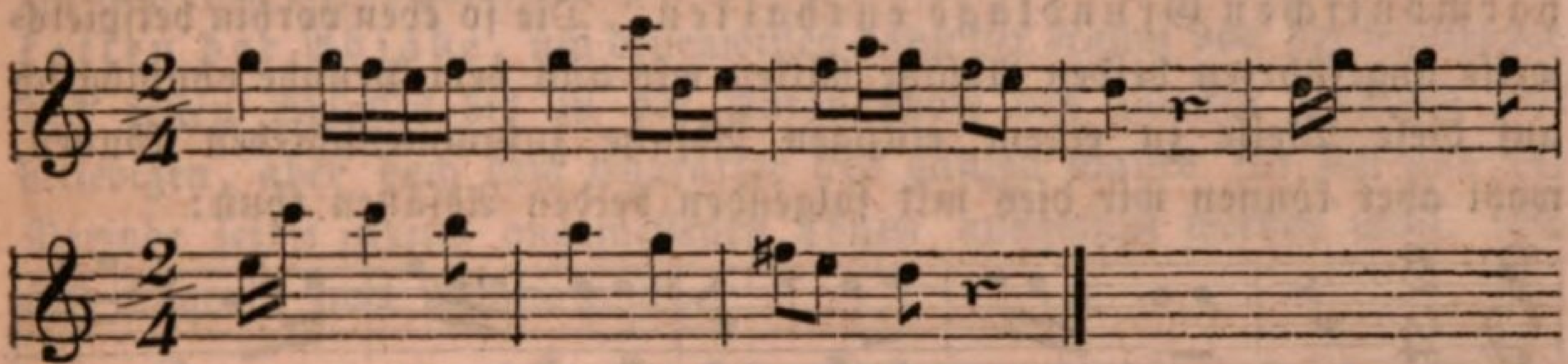
ſo wäre eine Gleichheit unter der Cäſur des einfachen Abſatzes und ſeines erweiternden Zuſatzes entſtanden, welche unverhinderlich eine Monotonie erzeugt hätte, welche ſchlechterdings nicht wohlthätig auf unſer Gefühl wirkt. In folgender Art jedoch



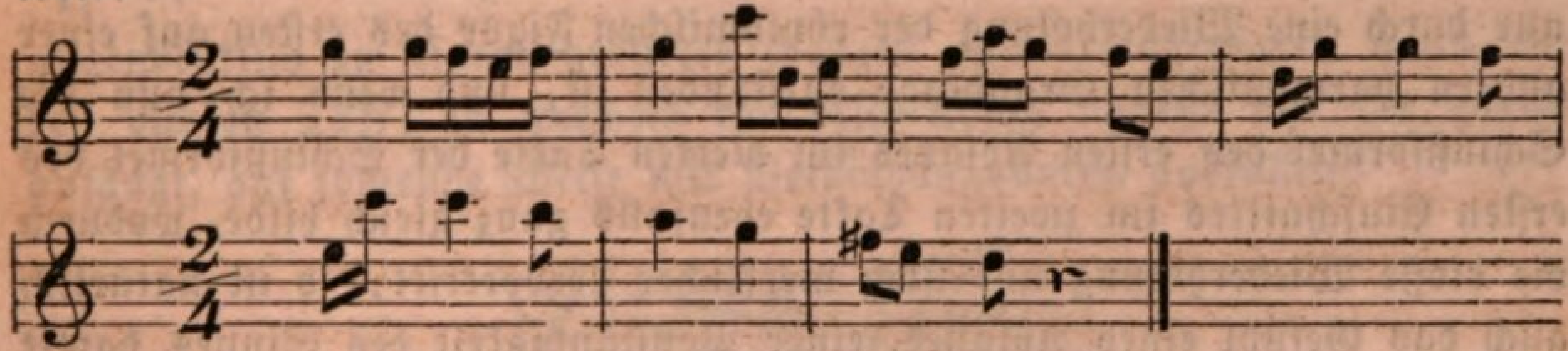
hätte ich den Zuſatz auch ſich ſchließen laſſen können, obſchon jetzt die Formel ſelbſt völlig gleich iſt der Schlußformel des einfachen Abſatzes ſelbſt, weil nunmehr der Schluß nicht in derſelben Harmonie (über der Tonica), ſondern in der Harmonie der Dominante geſchieht, da das e in der Melodie offenbar die Dominante A zum Grundbaſſe bekommt. Das dritte Mittel endlich, einen einfachen Abſatz zu erweitern und ſeinen Inhalt dadurch nur noch beſtimmter herauszuſtellen, iſt die Fortſetzung einer in demſelben vorhandenen rhythmiſchen oder metriſchen Formel, was Ihnen durch folgendes Beiſpiel klar ſeyn wird:



wo durch ſolche Fortſetzung ſogar ein Abſatz von acht Takten ſich bildet. Der *zuſammengezogene* oder *zuſammengeſchobene* Abſatz entſteht, wie ich vorhin ſchon bemerkte, wenn zwei oder mehrere derſelben dergeſtalt mit einander verbunden werden, daß ſie ihrem Aeußern nach als einziger Satz gleichſam erſcheinen und auch in dem ganzen Periodenbaue als ein ſolch' einfacher, einziger Abſatz angeſehen werden. Das *erſte*, vornehmſte und auch gewöhnlichſte Mittel hiezu iſt die ſogenannte *Takterſtickung*, d. h. das Verfahren, daß man bei zwei ſolchen vollſtändigen Abſätzen den Takt, welcher die Cäſur oder den Schluß des erſten Satzes enthält, ausläßt, und den Anfangston des zweiten Satzes auch zugleich als Cäſurton des vorhergehenden betrachtet. Wollen wir z. B. folgende beiden Abſätze

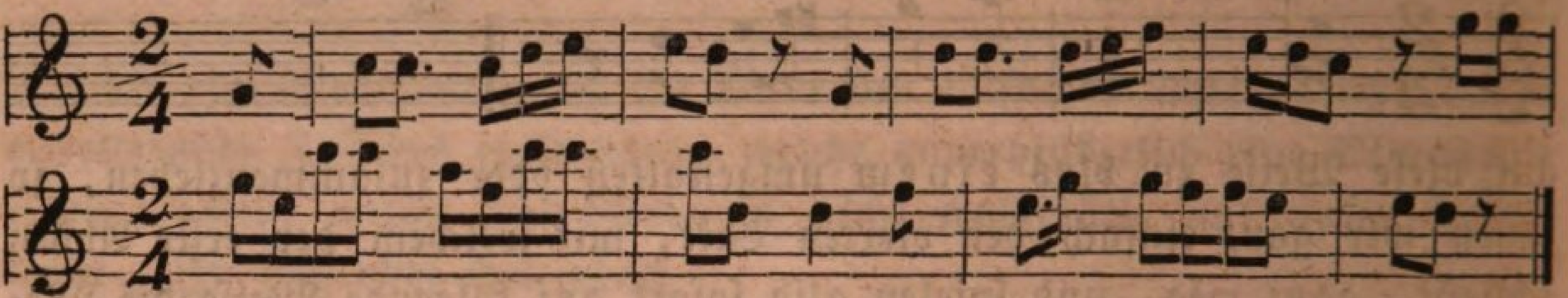


auf dieſe Weiſe zu blos *einem* umgeſtalten oder zuſammenziehen, ſo laſſen wir ganz einfach den vierten Takt, mit welchem der erſte Abſatz ſchließt, ganz weg, und ſpielen alſo ſofort auf folgende Weiſe die Melodie:

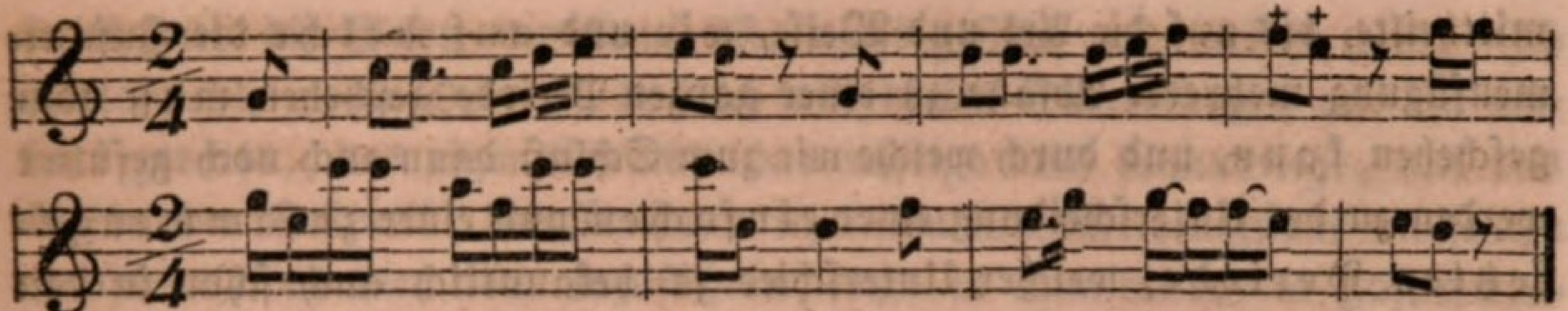


Dadurch entſteht nun freilich dem Gehöre nach ein rhythmiſch ſehr unbehülflicher Abſatz von ſieben Takten, allein in der Periode ſelbſt wird der Satz nicht als blos *ein* melodiſches Glied betrachtet und gezählt, ſondern der ausgeſtoßene Takt immer noch dazu gedacht, und ſomit der vierte Takt gleichſam doppelt gezählt, einmal als Schlußtakt des erſten Abſatzes und dann noch einmal als Anfangstakt des zweiten Abſatzes, und in künſtleriſcher Bedeutung kann eine ſolche Contraktion, als der Ausdruck des unaufhaltſamen Hinwegeilens von Gedanken zu Gedanken, Idee zu Idee, Gefühl zu Gefühl, als der Ausdruck höchſter Leidenſchaftlichkeit, oft von der energiſcheſten Wirkung ſeyn. Deshalb wird dieſe Art der Contraktion von zwei oder mehreren Abſätzen hauptſächlich auch in

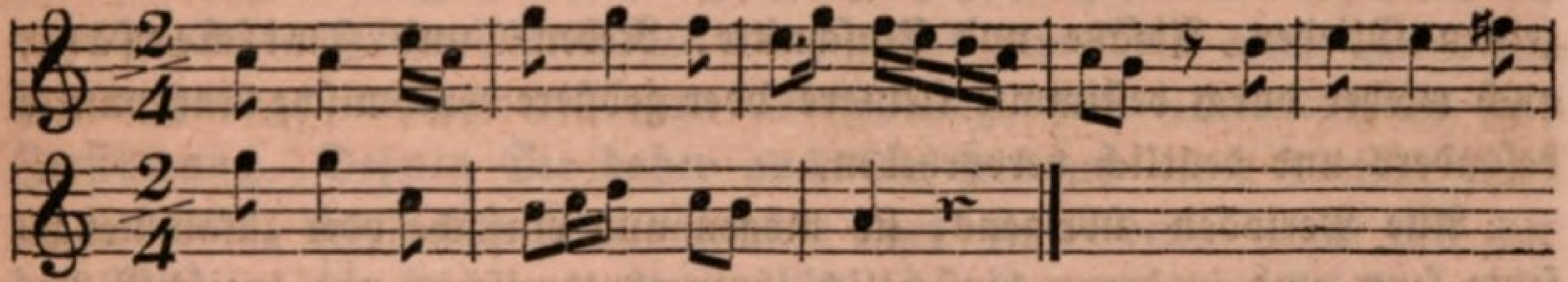
dem Falle angewendet, wenn zwei gleichartige Abſätze in ein und derſelben Tonart auf einander zu folgen drohen, und man ohne weſentliche Veränderung der Melodie dieſer Folge nicht anders zu entgehen vermag. *Dann* kann eine ſolche Contraktion zweier Abſätze auch dadurch bewirkt werden, *daß man der Endigungsformel des erſten Abſatzes die Eigenſchaft benimmt, den Satz als vollſtändig empfinden zu laſſen*, ſo daß der folgende Abſatz noch zur Vervollſtändigung des erſteren nothwendig wird, und beide Sätze ſomit nur als ein großer ganzer Gedanke erſcheinen: ein Proceß übrigens, meine Herren! der — was Sie ſich wohl merken wollen — nur in *dem* Falle vorgenommen werden darf, *wenn der erſte Abſatz aus zwei Gliedern (Einſchnitten) beſteht, die eine Wiederholung auf einer verſchiedenen harmoniſchen Grundlage enthalten.* Die ſo eben vorhin beiſpielsweiſe angeführten beiden Abſätze hätten wir aus dem Grunde ohnmöglich auf dieſe Weiſe zu einem einzigen Abſatze zuſammenſchieben können, wohl aber können wir dies mit folgenden beiden Abſätzen thun:



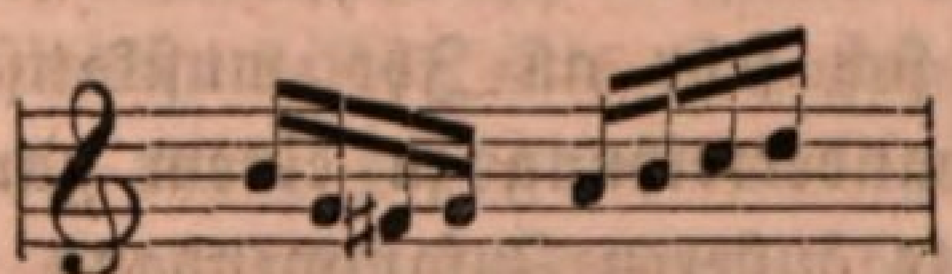
denn der erſte Abſatz beſteht aus zwei Einſchnitten, von denen der zweite nur durch eine Wiederholung der rhythmiſchen Figur des erſten auf einer andern harmoniſchen Grundlage entſtanden iſt, und wenn ich nun die Schlußformel des erſten Abſatzes im vierten Takte der Schlußformel des erſten Einſchnittes im zweiten Takte ebenfalls ganz gleich bilde, wodurch die bloße Wiederholung nur noch merklicher hervortritt, ſo iſt natürlich auch das Gefühl eines Abſatzes, einer Vollſtändigkeit des Sinnes damit aufgehoben, und der zweite Einſchnitt des erſten Abſatzes behält immer noch, ſtatt daß er, wie jetzt, einen förmlichen Abſatz ſchließt, die Eigenſchaft eines bloßen Einſchnittes, der zum Verſtändniß ſeines Inhaltes durchaus das Folgende noch nöthig macht, ſo daß nunmehr das Ganze nur einem einzigen Abſatze ähnlich ſieht, der dieſe ſeine Größe dadurch erhielt, daß der erſte Einſchnitt blos noch einmal auf einer anderen Leiterſtufe und auf einer anderen harmoniſchen Grundlage wiederholt wurde, während es, das Ganze, urſprünglich doch aus zwei vollſtändigen Abſätzen von vier Takten zuſammengeſetzt iſt. Ich will zum Beweiſe die Aenderung der Schlußformel des erſten Abſatzes auf angegebene Weiſe vornehmen, und Sie werden ſich ſelbſt von dem Geſagten überzeugen:



Hört ſich das Ganze jetzt nicht an als ein einziger Abſatz? — Ja! und doch beſteht es urſprünglich aus zwei Abſätzen, die nur dadurch gewiſſermaßen zuſammengeſchoben wurden, daß ich auch die Cäſur des zweiten Einſchnittes des erſten Abſatzes, der eine Wiederholung der Notenfigur des erſten Einſchnittes iſt, der Cäſurformel dieſes völlig gleich bildete. Das dritte und letzte Mittel, zwei oder mehrere Abſätze in einen einzigen großen Abſatz zuſammenzuziehen iſt: das wirkliche Aneinanderketten der Abſätze, um deſſenwillen dann der Raum von der Cäſurnote des erſten Abſatzes bis zu der Anfangsnote des zweiten Abſatzes mit beliebigen, aber doch dem Charakter des ganzen Satzes für ſich und der Periode ſelbſt ſtreng angemeſſenen Tönen ausgefüllt werden muß. So ſind folgende zwei Abſätze z. B.



augenblicklich zu einem größeren Ganzen zuſammengezogen, wenn wir den vierten Takt, in welchem der erſte Abſatz ſchließt und der zweite anfängt, auf folgende Weiſe mit Verbindungsnoten ausfüllen:



und ſo Schluß und Anfang der beiden verſchiedenen Abſätze gewiſſermaßen unmerklich machen.

So Viel, meine Herren! über diejenigen kleineren Theile einer Periode oder eines größeren muſikaliſchen Redeſatzes, die wir Abſätze nennen, und durch deren Zuſammenfügung oder Aneinanderreihung in mehrfacher Anzahl, ſo daß ſie zuſammengenommen auch ein zuſammengehöriges und, als eine Idee, ein Gefühl in allen ſeinen Beziehungen und Richtungen darſtellendes, unzertrennliches großes Ganze bilden, dann erſt dieſe Periode entſteht, über deren Eigenthümlichkeit und beſondere Beſchaffenheit ich Ihnen ſchon zu Anfang meiner heutigen Lection das Weſentlichſte

mittheilte, bis auf die Art und Weiſe, wie und auf welche die Zuſammenfügung mehrerer Abſätze zu einer ganzen Periode geſchehen muß oder geſchehen kann, und durch welche wir zum Schluß dann auch noch geführt werden zu der Unterſcheidung einer einfachen und einer zuſammengeſetzten Periode, welcher Unterſchied ja bekanntlich auch ſchon in den Perioden einer förmlichen mündlichen oder ſchriftlichen Rede gemacht wird.

Eine einfache Periode iſt eine ſolche, in welcher alle Sätze und einzelnen Glieder ſo genau und eng mit einander verbunden ſind, daß das Gehör für ſich kaum oder gar nicht im Stande iſt, ſie von einander zu unterſcheiden. Ich muß bedauern, daß es mir hier an Raum und ſonſtigen Mitteln mangelt, Ihnen durch ein praktiſches Beiſpiel auch dieſes noch deutlicher darzuthun; doch da Sie jetzt überhaupt wiſſen, ſowohl was eine Periode, als was ein Abſatz und ein Einſchnitt iſt, und deren äußere wie innere Kennzeichen, Merkmale und Eigenſchaften genau kennen, ſo kann es Ihnen, wenn Sie die erſte die beſte Compoſition zur Hand nehmen, nicht fehlen, darin ſelbſt auch einen praktiſchen Beleg für jene Erklärung zu finden, eben ſo wie für die zuſammengeſetzten Perioden, welche, jenen einfachen entgegengeſetzt, ſolche ſind, in denen ſich die einzelnen Glieder, Abſätze und Einſchnitte, Neben- und Zwiſchenſätze, auch wieder durch beſtimmte kleinere oder größere rhythmiſche Ruhepunkte beſonders und deutlich hervorheben.

Alle Perioden übrigens, ſie mögen nun einfache oder zuſammengeſetzte ſeyn, und in denen hinſichtlich ihrer rhythmiſchen und logiſchen Anordnung bald das Verhältniß der Gleichheit und Aehnlichkeit, bald das von Urſache und Wirkung, bald ein Gegenſatz und dergl. mehr ſich dem geiſtigen Auge darſtellen kann, — alle Perioden eines Tonſtückes müſſen, und das wollen Sie ſich ſehr an Ihr muſikaliſches Herz gelegt ſeyn laſſen, in ihrer Aneinanderreihung zu einem ganzen Tonwerke ſowohl durch einen inneren als äußeren Zuſammenhang ſich dem Gefühle und durch einen gefälligen Rhythmus dem Geſchmacke empfehlen. Je ſchwieriger es nun freilich an und für ſich ſchon iſt, eine größere Anzahl an einander gereiheter Vorſtellungen mit einem Male zu überſehen, auf einmal zu empfinden, und je häufiger die oft ſo ſehr verwickelte Ineinanderbildung der Glieder einer Periode Dunkelheiten und Wirrwarr veranlaſſen kann, deſto ſorgfältiger haben Sie und hat jeder Componiſt auf den Bau derſelben zu ſehen. Das Nächſte und Erſte, was Sie in dieſer Beziehung zu thun haben, iſt, daß Sie aus jeder Periode ausſcheiden, was nicht in einer innerlich nothwendigen Verbindung mit dem Hauptgedanken ſteht, damit die Einheit des Ganzen, bei aller Mannig-

faltigkeit, die Geſetz der Kunſt iſt, nicht geſtört und verletzt wird. Ich fühle wohl, meine Herren! daß ich mit dieſen Bemerkungen auf ein Gebiet gerathe, das eigentlich über das unſrige noch hinausliegt, auf das Gebiet der Aeſthetik; indeſſen kann ich kaum umhin, wenigſtens dasjenige aus demſelben hier noch anzuführen, was in unmittelbarem Zuſammenhange mit unſerem Gegenſtande ſteht, und nothwendig zur Löſung unſerer Aufgabe noch beiträgt. Ich ſage, Sie ſollen, wenn Sie ſich nunmehr, nachdem Sie das Bereich der Harmonie in allen ſeinen Richtungen und ſeinem ganzen Umfange zu Ihrer Heimath gleichſam gemacht haben, in der Compoſition wirklich verſuchen, bei dem Bau der einzelnen Sätze ihrer melodiſchen wie harmoniſchen Einfälle zu Perioden, zunächſt alles Das aus dieſen ausſcheiden, was nicht in einer innerlich nothwendigen Verbindung mit dem Hauptgedanken ſteht und deshalb nur zu leicht Wirrwarr, Zerſtreuung, Undeutlichkeit und dergl. erregen, wie die künſtleriſch nothwendige Einheit des Ganzen ſtören könnte; doch verſtehen Sie dies nicht ſo, als wenn Sie nun nur lauter Gleichartiges und nah Verwandtes und nicht auch Ungleichartiges oder entfernter Verwandtes in dem Satze zum Ausdrucke bringen dürften: zu viel Gleichartigkeit würde ja auf der anderen Seite wieder Monotonie erregen und alſo kaum einen geringeren Fehler zuwege bringen als jene Ueberladung, jene Undeutlichkeit und Zerſtreuung. Dehnen Sie daher auch die Gränzen einer Periode nicht zu weit aus; ſeyen Sie ſparſam ohne karg zu werden; geizen Sie mit den Mitteln, die Ihnen zu Gebote ſtehen, aber mit dem Scheine auch, daß Sie verſchwenden könnten, wenn Sie nur wollten und wenn es gut wäre, und verſchwenden Sie umgekehrt, aber mit dem Scheine, daß es Ihren Geiz ein Opfer, einen Kampf koſtet. Reihen Sie auch nicht Periode an Periode, ſondern bilden Sie eine wahrhafte Periode nur da, wo es darauf ankommt, ruhig zu denken und zu empfinden und dazu anzuregen, kurz wo die eigentlichen Lebensfäden des Kunſtwerkes, das Sie ſchaffen, liegen; im Uebrigen ſpielen Sie mit dem Spiel, und unterhalten oder ergötzen Sie blos, damit der Geiſt auch wieder Kraft und Luſt hat zum Denken, und die Seele zum Empfinden. Die Hauptmelodie oder der Hauptſatz, den Sie in einer Periode behandeln, muß immer ſo geſtellt ſeyn, daß er vor allen übrigen Sätzen merklich hervortritt, während die Nebenſätze ſich nach Maaßgabe ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit ihm anreihen, und zwar in einem gewiſſen Ebenmaaße und ohne unnöthige Häufung. Endlich muß in der ganzen Anordnung der Sätze, aus welchen eine Periode beſteht, wenn nicht gerade aus dieſen oder jenen Gründen abſichtlich das Gegentheil erreicht werden ſoll, eine gewiſſe Rang-

ordnung und Stufenfolge, ein Fortſchreiten von dem Unbeſtimmteren zu dem Beſtimmteren, von dem Schwächeren zu dem Stärkeren, von dem Unwichtigeren zu dem Wichtigeren, ſtattfinden, ſo daß das Stärkſte und Bedeutungsvollſte immer bis zum Schluſſe aufgeſpart wird. Dies iſt eine ſehr wichtige Regel, meine Herren! auf deren verſtändiger Befolgung ein großer Theil des Gelingens der Arbeit beruht, und die ſich ja auch im gemeinen Leben und in allen geſellſchaftlichen Verhältniſſen ſchon geltend macht: wie heißt das Sprichwort? — „Das beſte immer zuletzt.“

Doch nicht genug auch, daß der muſikaliſche Periodenbau dem Gefühle zuſagt, ſondern ſeine Anordnung muß nicht minder den Anforderungen des gebildeten Ohres genügen, und deshalb müſſen alle einzelnen Glieder einer Periode nach wahrhaft muſikaliſchem Geſetze an einander gereiht werden, d. h. mit einem Worte: es muß ein vollkommen rhythmiſches Verhältniß in und unter ihnen herrſchen. Das zu erzielen, haben Sie denn alle Acht zunächſt auf die rhythmiſche Beſchaffenheit der einzelnen Sätze an ſich; dann auf ihre Interpunktion, d. h. auf ihre Endigungsformel, ob ſie einen mehr oder minder befriedigenden Ruhepunkt enthalten, und ob ihre ſowohl melodiſche als harmoniſche, kurz ihre ganze toniſche Einkleidung einen mehr oder minder angenehmen Eindruck auf Gefühl und Ohr macht; und endlich dann achten Sie auch ſehr auf die verſchiedenen Arten der Vereinigung mehrerer einzelner Sätze in die Form und Geſtalt eines einzigen großen Satzes. Iſt alles Einzelne in Ordnung und gut, wie wir es heute Eins nach dem Andern kennen gelernt haben, ſo wird auch das Ganze, die Periode, dann in Ordnung und gut ſeyn, und mehr, meine Herren! weiß und kann ich Ihnen nicht über die Sache mit Worten ſagen: Weiteres und Specielleres muß Ihnen Ihr eigenes Gefühl ſagen, und ſo dem Verſtande zu Hülfe kommen, wo es dieſem an Kraft fehlt. Bedenken Sie übrigens genau auch, was ich Ihnen ſagte, und haben Sie mit aller Kraft Ihres Geiſtes es zu Ihrem Eigenthume gemacht, ſo — meine ich — bedarf es nur eines aufmerkſam prüfenden Blickes noch in die Werke guter Meiſter, und es muß Alles, vom Höchſten bis auf das Kleinſte hin, Ihnen zur klaren Gewißheit werden. Das eigentlichſte Geheimniß der Kunſt bleibt doch immer nur gefühlt und geahnt, und wird trotz aller Doctrin doch niemals begriffen:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es euch nicht aus voller Seele dringt —

Wer war es, der das ſagte? — deſſen Geiſt ein Jahrhundert bewältigt: Göthe, dem wir glauben.

Fünfunddreißigste Lection.

Conſtruction der Melodie.

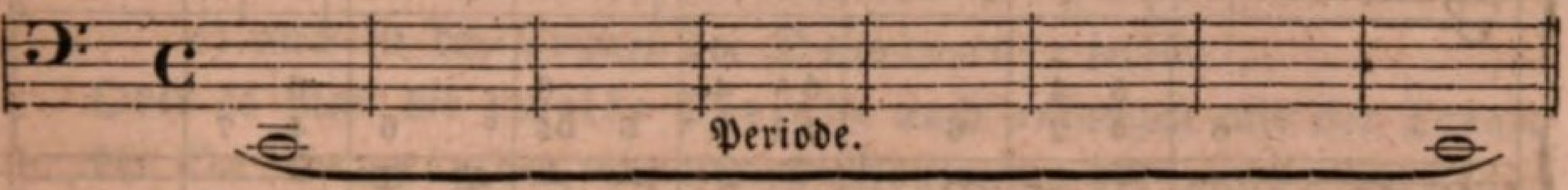
Um meinen Unterricht ſo viel als nur immer möglich und nöthig zu vervollſtändigen, und den Gegenſtand, deſſen Weſen zu ergründen wir uns einmal vorgeſetzt haben, in dem ganzen Umfange ſeiner Bedeutung auch und in allen ſeinen Beziehungen anzuſchauen, theilte ich Ihnen, meine hochzuverehrende Herren! in der letzten Lection eine Ueberſicht der Verhältniſſe des Rhythmus und ſeiner mannigfachen Formen, wie ſeiner Wirkſamkeit in Zeit und Raum der Muſik mit. Es lag in der Natur der Sache, daß wir dabei hauptſächlich nur die melodiſchen Theile und Abſchnitte eines größeren toniſchen Ganzen ins Auge zu faſſen hatten, da mit der Melodie ganz von ſelbſt auch die Harmonie deſſelben ſich zu ſolchen kleineren und größeren rhythmiſchen Theilen ordnet, und dies führt uns nun von ſelbſt wieder zu einer noch näheren Betrachtung der melodiſchen Conſtruction eines Tonſtückes oder der Conſtruction einer Melodie insbeſondere, die dann ferner nicht umhin läßt, das Weſen der Melodie überhaupt auch wenigſtens in ſo weit noch in Unterſuchung zu ziehen, als dies für die bloße Theorie möglich iſt. Ich ſage „möglich iſt,“ und in der That, meine Herren! es iſt in der Lehre von der Melodie der Theorie wie der Wiſſenſchaft überhaupt nicht Alles, ja nur ſehr Wenig zu leiſten möglich; denn was iſt Melodie? — eine ſucceſſive Tonverbindung — lautet die gewöhnliche Antwort, — eine Reihe von Tönen, die dem Ohre durch ihre Folge und Abwechſelung nach beſtimmter Höhe und Tiefe angenehm erſcheint, die im Gegenſatze zu der Harmonie der Geſang irgend eines beſtimmten Tonſtückes der Inſtrumental- oder Vocalmuſik, und die in jedem Falle das Hauptmittel iſt, durch welche der Componiſt eben das ausdrückt, was auszudrücken und darzuſtellen er ſich vornahm, die Seele der Muſik, welcher die Harmonie nur

als verklärender und erklärender Körper dient; und wer hat, meine Herren! ſo Viele ſich deſſen auch ſchon bemühten, je ſchon gelehrt oder gelernt, dieſe Seele zu ſchaffen? — wer kann eine Melodik aufſtellen, wie ſich eine Harmonik, die Lehre des Körperlichen in der Muſik, aufſtellen läßt? — wer kann Jean Paul widerſprechen, wenn er in ſeiner Vorſchule zur Aeſthetik ſagt: „eine Melodeſtik giebt der Ton- und Dichtkunſt nur der Genius des Augenblicks, was die Theorie dazu liefern kann, iſt ſelber Nichts als Melodie, nämlich dichteriſche Darſtellung“ u. ſ. w. — ? — Melodie iſt eben das Bereich in unſerer Kunſt, wo der künſtleriſche Genius, das Talent, der Beruf zur Schöpfung des Componiſten ſich offenbart, und für die Thätigkeit dieſes Urgeiſtes eine Regel aufzuſtellen, wäre ein eitel Wagſtück, das menſchlichem Sinnen verſchloſſen bleibt, weil das Sinnen ſelbſt eine Ewigkeit iſt. Harmonie wohl, aber Melodie zu ſchaffen, kann nicht gelehrt noch gelernt werden, und maße ich mir daher auch nicht an, Ihnen eine Anleitung in einer Sache zu geben, die das Eigenthum eines angeborenen Talents iſt, ſondern beſchränke ich meine Andeutungen blos, außer den allgemeinen Eigenſchaften einer guten Melodie, durch welche ſich dieſe darſtellt, auf die rhythmiſche Conſtruction einer melodiſchen Tonreihe, wie ſich dieſelbe aus den Grundprincipien des Rhythmus ſelbſt und aus den Verhältniſſen der in voriger Lection betrachteten einzelnen Theile einer zuſammenhängenden muſikaliſchen Rede ergiebt. Sagte ich doch daher vorhin auch, daß dieſe Verhältniſſe und die Betrachtung derſelben uns führten zu einer Unterſuchung der Conſtruction einer Melodie, und kündigte ich dieſe Conſtruction blos als den Gegenſtand meines heutigen Unterrichts an. Conſtruiren eine Sache heißt aber noch nicht ſelbſt die Sache ſchaffen. Die Kraft hiezu, das Geſchick, eine Melodie zu ſchaffen, mag und muß der Himmel Ihnen verleihen, und hat er ſie Ihnen verliehen, dann werden Sie ohne alle weitere Theorie von ſelbſt auch Melodien ſchaffen — hiermit, meine Herren! kommen wir auf die allgemeinen Eigenſchaften einer guten Melodie —, die den Aeußerungen der Empfindungen und Ideen, welche durch Töne Sie ſchildern und ausdrücken wollen, angemeſſen ſind und wegen dieſer Angemeſſenheit auch wieder auf das Empfindungs- und überhaupt Seelenvermögen des Hörers zurückwirken, denn dieſer Ausdruck iſt ja allein die Aufgabe und das eigentliche Weſen einer Melodie. Eine Melodie ohne beſtimmten Ausdruck iſt ein leeres Spiel, aber dieſer Ausdruck der Melodie muß dergeſtalt auch beſtimmt und genau ſeyn, daß ein Jeder, der die Melodie hört, glaubt, die Sprache eines Menſchen zu vernehmen, der von einer

gewiſſen Empfindung ganz durchdrungen iſt und nun ſich beſtrebt, dieſelbe durch Töne, äußere tönende Zeichen der Welt um ſich kund zu geben. Iſt doch, wie Jean Paul ganz richtig andeutet, die Melodie nur das Werk eines Augenblicks der Begeiſterung, des Genius. Doch iſt ſie in den Händen des Tonſetzers auch das Werk der Kunſt und des Geſchmacks, und ſo muß ſie, wie jedes andere wahre Kunſtwerk, auch ein Ganzes ausmachen, in welchem die mannigfaltigen Mittel der Darſtellung verbunden ſind zu vollkommener Einheit. Einheit in ſchönſter Mannigfaltigkeit iſt ihr erſtes höchſtes Geſetz, und daher auch die erſte und vornehmſte Regel ihrer Conſtruction, die wir aber nicht weiter zu definiren und näher zu beſtimmen vermögen. In ſofern indeſſen Herz und Ohr zugleich gerührt werden müſſen durch eine ſchöne Melodie und ſtets gehalten in geſpannteſter Aufmerkſamkeit, laſſen ſich allenfalls folgende Andeutungen in der Beziehung geben. — Zunächſt muß ein Haupt- oder Grundton in der Melodie vorherrſchen, der durch eine gute, dem Ausdrucke angemeſſene Abwechſelung in der Modulation dann verſchiedene Abſtufungen bekommt. Sie kennen ja die Regeln der Modulation, und wiſſen, daß das Alles nur geſchehen kann durch ein Feſthalten an einer gewiſſen Tonart, die dem Charakter des Stückes entſprechend gewählt iſt, da jede Tonart ihren eigenen Charakter, und umgekehrt jede Empfindung wieder ihren eigenthümlichen Ton hat. Dabei iſt Ihnen nicht minder bekannt, daß in ganz kurzen Melodien, die nur aus einem Paar Hauptſätzen beſtehen, wir durchaus in der Grundtonart zu verweilen vermögen, ohne gegen jene Regel der Mannigfaltigkeit zu verſtoßen, längere Tonſtücke hingegen immer eine Abwechſelung in der Tonart erfordern, um dem leidenſchaftlichen Ausdrucke auch in Hinſicht auf das Harmoniſche die gehörige Schattirung und Mannigfaltigkeit zu geben. — Dann iſt bei Bildung einer Melodie auch die Verſchiedenheit der Tonfortſchritte von großer Bedeutung, denn ſo wie jedes Gefühl nicht auf gleicher Höhe lange verweilt, und wie es niemals innerlich rhythmiſch unverbundene Sprünge macht, ſo erfordert auch ſein Ausdruck, die Melodie, wie indeß auch um des nöthigen Wohlgefallens an dieſer willen, ein nicht willkührliches Auf- und Abſteigen durch größere oder kleinere, con- oder diſſonirende Intervalle, ſondern, wie die Empfindung ſelbſt abwechſelnd ſteigt oder fällt, daß ſie leicht oder mühſam in Freude und Schmerz ſich bewegt. Ein Alphabet für dieſe Gefühlsleiter in Tönen, ein muſikaliſches Wörterbuch für die Sprache der Seele und die Regungen des Herzens Ihnen jedoch hier aufzuſtellen, iſt mir unmöglich, und wem iſt's möglich? — Das Dritte übrigens, was bei Bildung

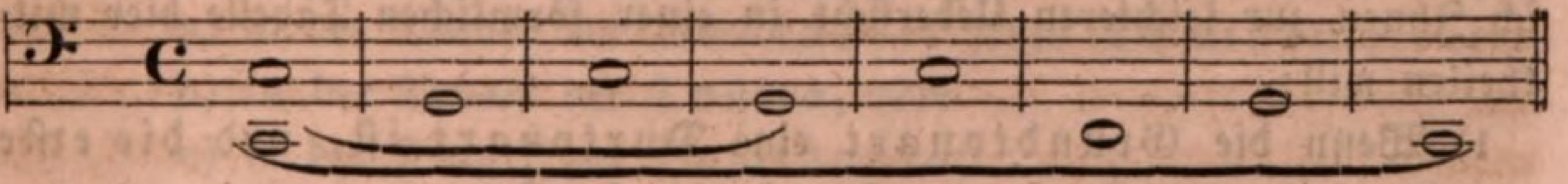
einer Melodie in beſondern Betracht kommt, ihr Rhythmus nämlich, führt uns ihrer äußeren Conſtruction wieder näher, und ſo werden wir auch im Stande ſeyn, hier uns ein deutlicheres und begreiflicheres Bild von ihrer Weſenheit wieder zu entwerfen. Melodie iſt Geſang, Geſang aber erweckt durch die einzelnen Töne, die in ihm der Zeit nach auf einander folgen, den Begriff der Bewegung: eine Bewegung in der Melodie, welche mit dem Gange der Menſchen, dieſem urſinnlichſten Bilde des Rhythmus, eine ſo große Aehnlichkeit hat, daß überall, auch bei den roheſten Völkern, die erſten Geſänge unzertrennlich mit Gang oder Tanz verbunden waren. Nennen wir doch dieſe Bewegung in der Tonfolge oder Melodie eben deshalb insbeſondere auch Gang. Nun iſt jede Bewegung jedoch, in welcher keine Ordnung und Regelmäßigkeit herrſcht, ermüdend, und eine Folge von Tönen würde daher, ſo harmoniſch richtig man auch deren Fortſchritte fände, wenn nicht eine abgemeſſene Ordnung auch in der Abwechſelung derſelben vorhanden iſt, nicht einen Augenblick unſere Aufmerkſamkeit feſſeln. Deshalb ſagt die Theorie: es muß Fluß in der Melodie ſeyn, ſo daß ein Ton gewiſſermaßen aus dem andern unverhinderlich hervorzugehen ſcheint, und indem mit dieſem Fluſſe in der Melodie auch eine gewiſſe Gleichförmigkeit verbunden iſt, die ſich dadurch offenbart, daß die Folge der Töne in gewiſſe gleiche Zeiten oder Schritte getheilt iſt, kommen wir wieder auf die mancherlei rhythmiſchen Theile ſeiner muſikaliſchen Tonfolge zurück, die in voriger Lection den Gegenſtand unſerer Betrachtung ausmachten, denn dieſe Schritte und gleiche Zeiten ſind eben jene einzelnen rhythmiſchen Theile einer ganzen muſikaliſchen Rede, in welcher die Melodie das Wort führt. Das kleinſte dieſer rhythmiſchen Theile war der Takt, und ſo müſſen denn die Schritte der Melodie, außer der gewöhnlichen Tonfolge, auch vornehmlich fühlbar gemacht werden durch die taktiſchen Accente, und dergeſtalt zwar, daß die gleich langen Schritte oder Takte in gefälliger Abwechſelung auf einander folgen, woraus dann neue Arten von Gleichförmigkeiten und Mannigfaltigkeit entſtehen, welche die Melodie höchſt angenehm machen. Größere Glieder einer ausgedehnten Melodie nannten wir Einſchnitte, Abſätze und Perioden. Ich brauche nicht noch einmal zu wiederholen, was für rhythmiſche Theile dieſe ſind, und wodurch ſie ſich vornehmlich von einander unterſcheiden. Das iſt Ihnen Alles noch vollkommen gegenwärtig; iſt es Ihnen dies aber, ſo wird es Ihnen auch leicht ſeyn, eine Melodie nach dieſem ihrem rhythmiſchen Verhältniſſe zu conſtruiren. Laſſen wir als Beiſpiel gelten, Sie wollten ein Tonſtück in C-Dur componiren — wir wollen einmal den Bau einer

Melodie praktiſch vornehmen, — ſo wiſſen Sie zuvörderſt, daß einzelne rhythmiſche Theile in der Regel aus einer geraden Anzahl von Takten beſtehen, angenommen alſo eine Periode aus acht Takten; dann wiſſen Sie ferner, daß eine Periode jedesmal mit einer Cadenz auf ihrer Tonica ſchließt: ſoll demnach jenes Beiſpiel von C-Dur und der achttaktigen Periode gelten, ſo müſſen Sie bei der Bildung der Melodie und dem Bau der Periode auch mit dem achten Takte wieder auf C zurückkommen:

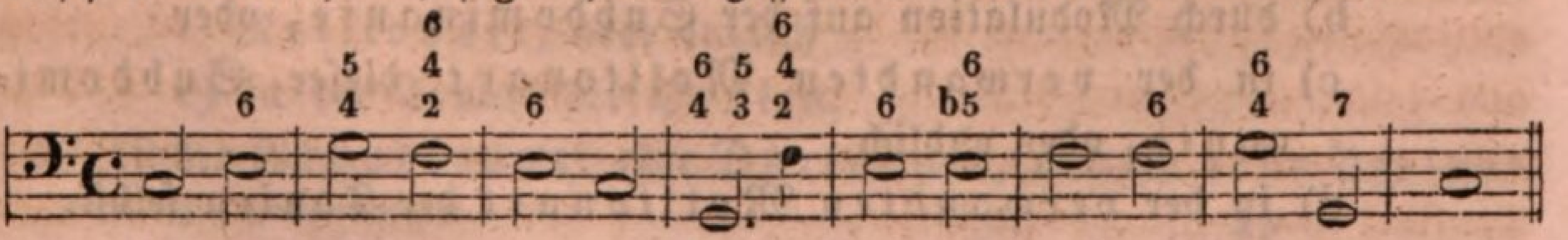


Das wäre Eins, wenn auch nur erſt Anfang und Ende der Periode. Nun iſt Ihnen aber ferner bekannt, daß eine Periode immer erſt durch Zuſammenſetzung oder Aneinanderreihung mehrerer, zum mindeſten zweier Abſätze ſich bildet, und dieſe Abſätze in der Regel die gerade Anzahl von vier Takten einnehmen, wo ſie entweder auf der Tonica oder der Dominante, aber ohne Cadenz, mit einem fühlbaren Ruhepunkte ſchließen. Denken wir, in unſerer Periode ſchlöſſe der Abſatz auf der Dominante, ſo haben Sie ſchon folgendes rhythmiſche Bild für dieſelbe:

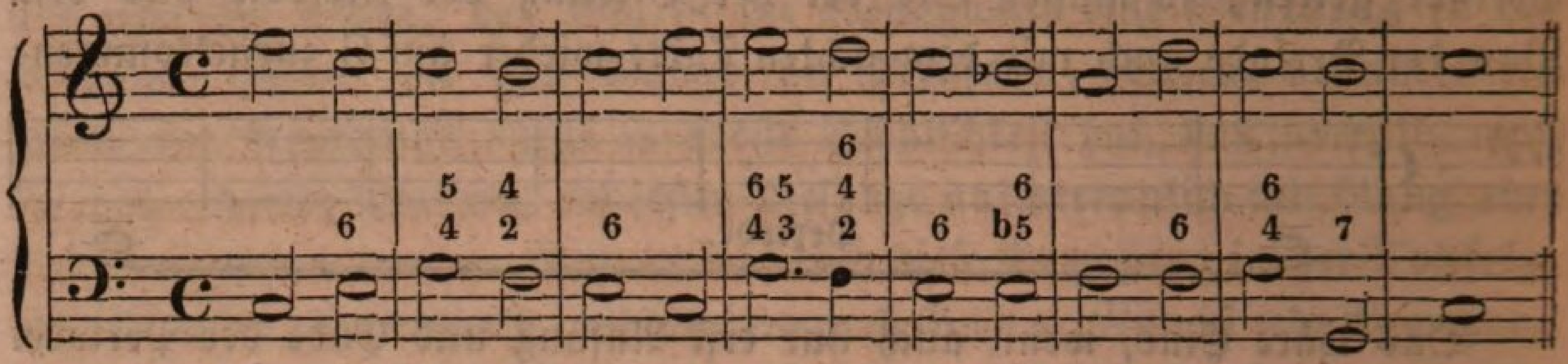
Nun kommt es blos darauf an, daß wir eine Melodie erfinden, welche nach den Geſetzen dieſer rhythmiſchen Theile und in gehöriger Abrundung auch, ſo daß ſie als ein Ganzes erſcheint, ſich unter oder vielmehr in dieſe acht Takte vertheilen läßt. Schreiben wir dem zu Folge, und ohne Rückſicht noch auf irgend eine Modulation, einmal einen beliebigen Grundbaß in die leeren Takte:



Die Harmonie zu dieſen Grundbäſſen finden Sie leicht; bilden wir nun nach den Regeln der Umkehrung eine beſſere Baßmelodie daraus, etwa dieſe, über welche ich ſogleich mit Ziffern die Accorde andeuten will:



und hiernach endlich kann es Ihnen auch nicht mehr ſchwer fallen, eine Gegenmelodie im Sopran zu dieſer Baßmelodie zu formen, wenn Sie nur die in meiner zwölften und zwanzigſten Lection Ihnen darüber mitgetheilten Regeln und Winke ſich in Erinnerung und in Anwendung bringen wollen: es wird ohngefähr folgende ſeyn —



So hätten wir eine Periode geſchaffen, und ein wenig Talent würde uns auch noch weiter führen. Ob Sie das mitgetheilte Beiſpiel nun mit Modulationen, Nebenharmonien, Hülfsnoten oder welchem andern Zierrath ausſchmücken wollen, überlaſſe ich Ihnen. Ich wollte damit eigentlich Nichts, als Ihnen zeigen, welchen weſentlichen Antheil Alles, was zum Rhythmus gehört, der Rhythmus im Großen wie der Rhythmus im Kleinen, der quantitative wie der qualitative, oder extenſive wie intenſive Rhythmus an der Conſtruction einer Melodie hat, und daß es nur dieſe Conſtruction iſt, in Beziehung auf welche ſich vom theoretiſchen Standpunkte aus einige leitende Winke über die Bildung einer Melodie geben laſſen. Weiter reicht meine und irgend welches Lehrers Kraft hier nicht, und weiter darin, in dieſer Lehre gehen wollen, hieße entweder die Kunſt zu einem Mechanismus herabziehen, oder einen einſeitigen Mechanismus zur Kunſt erheben. Freilich weiß ich, daß die Theorie gleichwohl in dieſer Lehre noch weiter geht, und für die Aneinanderreihung der Abſätze und Perioden und den Wechſel der Tonarten darin z. B. folgende allgemeine Regeln aufſtellt, die ich Ihnen zur leichteren Ueberſicht in einer förmlichen Tabelle hier mittheilen will:

1) Wenn die Grundtonart eine Durtonart iſt, und die erſte Periode ſchließt auf der Tonica dieſer Durtonart,

ſo kann der Abſatz derſelben enden:

a) durch Modulation auf der Dominante, oder

b) durch Modulation auf der Subdominante, oder

c) in der verwandten Molltonart dieſer Subdominante, oder endlich

d) in der verwandten Molltonart der Tonica ſelbſt.

Und in dieſem Falle beginnt die darauf folgende zweite Periode, in der Tonart der Dominante oder mit einer Modulation nach dieſer Dominante, deren Abſätze daran ſich ſchließen:

a) in der verwandten Molltonart der erſten Tonica, oder

b) in der verwandten Molltonart dieſer Dominante, oder endlich

c) auch in der Tonart der Dominante ſelbſt.

Oder es kann die zweite Periode auch anfangen mit der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart der erſten Tonica, in welchem Falle der Abſatz ſich dann ſchließt:

a) in der verwandten Molltonart der Tonica, oder

b) in der Tonart der Dominante derſelben.

Oder es kann endlich in dem Falle die zweite Periode auch anfangen mit der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart der Subdominante, wo alsdann der Abſatz dieſer Periode ſich endet:

a) in der verwandten Molltonart der Subdominante, oder

b) in der Tonart der Tonica ſelbſt.

2) Iſt die Grundtonart eine Durtonart, und die erſte Periode ſchließt in der Tonart der Dominante derſelben,

ſo kann ihr Abſatz enden:

a) auf der Dominante ſelbſt, oder

b) in der verwandten Molltonart.

Und alsdann beginnt die zweite Periode entweder wiederum mit der Tonart der Dominante, oder mit einer Modulation nach der verwandten Molltonart der Tonica, wo im erſteren Falle der Abſatz ſich ſchließt:

a) in der Tonart der Dominante jener Dominante, oder

b) in der Tonart der Tonica, oder

c) in der Tonart der Dominante;

und im zweiten Falle:

a) in der verwandten Molltonart der Tonica, oder

b) in der Tonart der Dominante dieſer verwandten Molltonart, oder endlich

c) in der Tonart der Tonica.

3) Iſt die Grundtonart eine Durtonart, und die erſte Periode

endet mit der verwandten Molltonart dieſer Durtonart, ſo ſchließen ihre Abſätze:

a) durch Fortſchreitung oder förmliche Modulation auf der Dominante, oder

b) in der Tonart der Subdominante.

Und die zweite Periode fängt in dem Falle an:

aa) in der verwandten Molltonart, oder

bb) mit einer Modulation nach der Tonart der Subdominante, oder

cc) in der Tonart der Dominante der verwandten Molltonart, oder endlich

dd) mit einer Modulation nach der verwandten Molltonart, in welchen Fällen allen der Schluß der Abſätze ſich nach dem Bisherigen von ſelbſt ergiebt.

Und dieſe Regeln ſind, als der Erfahrung des gewöhnlichen Muſiklebens entnommen, auch ganz gut und in Wahrheit ſehr praktiſch; allein wer vermag die Fälle zu beſtimmen, wo nicht ganz andere Schlüſſe und Verbindungen der Tonarten der einzelnen Sätze und Perioden, um des eigentlichen Ausdrucks der Muſik willen, geradezu nothwendig ſind? — Unſer Innerſtes ſoll in der Muſik, durch Ton und Tonart, Rhythmus und Bewegung zum ſinnlichen Aus- und Eindruck kommen, und wie unendlich verſchiedenartig iſt das, was in unſerem Innerſten ſich regt, und bewegt! — Und ſo bleibt er in aller Rückſicht unumſtößlich wahr der Satz, deſſen Inhalt ich vorhin ſchon ausſprach, meine Herren! daß ſich die Bildung der Melodie nicht eigentlich lehren, ſondern über ihre Schönheit und Weſenheit im Allgemeinen und dann insbeſondere über ihre Conſtruktion nur entfernte Winke und Andeutungen geben laſſen, wie ich denn auch glaube, dieſe und ſolche Ihnen in dem Bisherigen heute ſo viel als möglich und thunlich gegeben zu haben, oder in dem Folgenden noch geben werde. Melodie iſt das Unendliche in der Muſik, für das Unendliche aber hat unſer Denken, unſer Geiſt und Gefühl kein Zeichen oder Wort, denn ſie ſind ſelbſt unendlich; und auch in der Hand des Künſtlers für ſich nur betrachtet, iſt ſie das Werk des Geſchmacks und Gefühls, und wer lehrt fühlen und empfinden? — die Kraft des Unendlichen nur, Gott, nicht Menſchenwort. Steht in der Seele ſelbſt ſie nicht ſchon aufgezeichnet mit unauslöſchbarer Schrift die ſchöne Melodie, ſo werden Sie auch niemals im Stande ſeyn, eine ſolche zu bilden. Nur wenn es dem Componiſten hell wird im Innern, wenn er mit lichtgebadetem Auge erſchaut

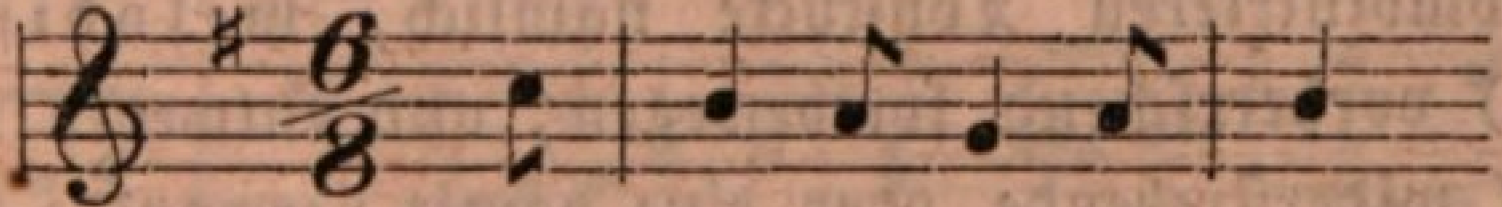
das erſehnte Seelenbild, dann tritt die Melodie ungeſucht auch aus ihm hervor wie ein unverſiegbarer Quell und giebt in Tönen uns wieder, läßt auch uns durch das Ohr vernehmen und wieder empfinden, was er im Innerſten des Herzens verſpüret. Warten Sie daher auch nur ſolche Augenblicke ab, ehe ſie eine gute, eine ſchöne Melodie zu ſchaffen gedenken; im andern wird das beabſichtigte Werk ſtets ſchlecht ausfallen, oder zum Höchſten nur ſeyn ein wohlgefälliges Spiel mit Tönen, deſſen vorzüglichſte Eigenſchaft dann ſeyn kann, daß es als eine leicht ſing- oder ſpielbare Tonreihe erſcheint, welches auch jede und die tief-ausdrucksvollſte Melodie ſeyn muß. Eine jede Melodie, welche wir nicht leicht aufzufaſſen vermögen mit unſerem Ohre, wird unter jeder Bedingung auch eines höheren Ausdrucks ermangeln. Schönheit der Form und Schönheit der Idee ſind hier unzertrennlich, ſo daß ſich keine Wahrheit des Ausdrucks denken läßt ohne eine anſprechende Form auch, in welcher dieſer Ausdruck geſchieht. Dieſe Leichtigkeit, Gefälligkeit und das Fließende der Melodie kommt oft her von der Art der Fortſchreitung, und in Bezug auf dieſe merken Sie ſich etwa, daß man, ſo lange der Ausdruck der darzuſtellenden Empfindung nicht ausdrücklich eine Ausweichung in eine andere Tonart fordert und gebietet, ſo ſtreng als nur immer möglich auch in der Grundtonart oder deren Nähe verbleiben muß.

Haben Sie einen Text, ein Gedicht, das Sie gern in Muſik ſetzen möchten, ſo rathe ich Ihnen ernſtlich, bevor Sie eine Melodie dazu ſuchen, den Inhalt ja förmlich zu ſtudiren, daß ſie ihn genau verſtehen und ſelbſt, nach ſeinen inneren wie nach ſeinen äußeren Schönheiten hin, tief empfinden. Was nicht ſonnenhell daliegt in unſerem eigenen Inneren, werden wir auch niemals Andern auf eine allgemein verſtändliche und wirkſame Weiſe mitzutheilen im Stande ſeyn. Wo dann das Gefühl ſo innig und eindringend wird, daß Ihr Gemüth gern dabei verweilt, da iſt denn auch die Stelle, wo Sie die ausdrucksvollſten Wendungen anbringen können, und wo Sie Ihre ganze geiſtige und künſtleriſche Kraft aufbieten können, etwas Ergreifendes, Schönes und Erhabenes zu geſtalten. Iſt die Dichtung, wie man ſich auszudrücken pflegt, nicht muſikaliſch, eigentlich lyriſch genug, ſo wird es Ihnen nicht ſelten ſchwer werden, die richtige oder paſſende Taktart und die gehörige Eintheilung in Abſätze, Perioden u. ſ. w., kurz den ſprechendſten Rhythmus für Ihre Melodie zu finden; in ſolchem Falle helfen Sie ſich durch Wiederholungen und Verſetzungen des einen oder andern Wortes oder der einen und andern Stelle. Sie wiſſen ja aus Erfahrung ſchon, was ich damit meine,

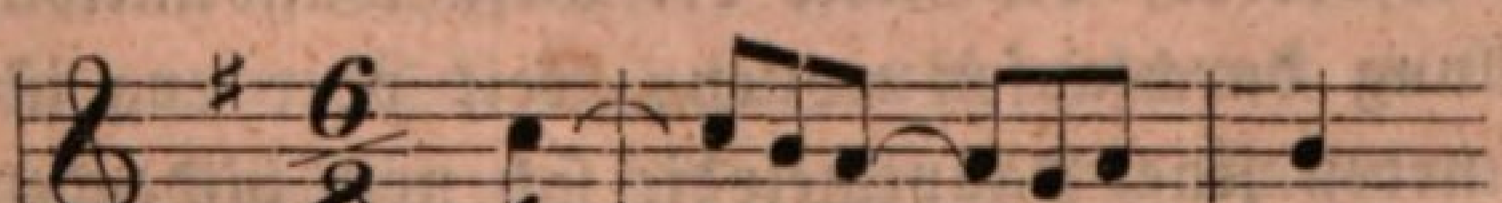
denn wie oft iſt Ihnen vorgekommen, daß im Geſange die Worte eines Gedichts bei Weitem nicht in der Folge gebraucht werden, in welcher der Dichter ſie eigentlich ſchrieb. Es geſchah dieſe Abänderung um der größeren Leichtigkeit der rhythmiſchen Eintheilung willen, und da der Sinn des Ganzen nicht dadurch geſtört wird, der Inhalt der Worte dabei immer derſelbe bleibt, ſo war dieſelbe auch wohl erlaubt. Ja ſelbſt zu erhöhen den Effekt der Worte vermögen ſolche Wiederholungen und andere rhythmiſche Einkleidungen oft. Beweiſe liegen hundertfältig zur Hand; ſchauen Sie nur in eine gute und größere Vocalcompoſition. Doch von dieſer Selbſtprüfung nachher ein Paar ernſte Worte. In Gedichten kommt es nun auch öfters vor, daß der Dichter für den Verſtand ſeines Leſers, nicht für deſſen Gefühl insbeſondere gerade, körperliche Dinge ſchildert: hier ſuchen Sie den Ausdruck der Melodie nun um Alles in der Welt nicht etwa in ebenfalls einer ſolchen Schilderung, ſondern nur in der Darſtellung des Gefühls, welches jene Schilderung in Ihnen und in jedem geiſtig geſunden Leſer erweckt, ſonſt verfallen Sie in ſogenannte Tonmalerei, welche eine wahre Lächerlichkeit in unſerer Kunſt iſt und zum mindeſten Zeugniß giebt von einer großen Schwachheit des künſtleriſchen Geiſtes. Sturm und Gewitter, Wachtelſchlag und Kriegsgetümmel, Sonnenuntergang und ähnliche Scenen mehr finden wir auf ſolche Weiſe zum öftern nachgeahmt. Da pfeift die hohe Piccoloflöte oder klimpern wir in den höchſten Regionen der Claviatur, während der Baß donnernd und rollend, grauſend und tobend dazwiſchen brummt; aber was ſoll es? wird der Ton, dieſer natürlichſte Ausdruck des innerſten Lebens bei ſolch' gleichſam plaſtiſcher Geſtaltung entfernter, zum Theil ganz andere Sinne als das Ohr berührender Aeußerlichkeiten nicht auf das Widerſinnigſte gemißbraucht? — Sie fühlen das, meine Herren! und ſehen es ein zu meiner Freude. Nicht Alles, ſagte ja Leſſing ſo treffend ſchon, was die Kunſt vermag, ſoll ſie vermögen. Könnten wir wirklich auch alle jene und ähnliche Dinge auf das Täuſchendſte in der Muſik darſtellen, ſo ſind ſie doch dem hohen Geiſte der Kunſt durchaus nicht entſprechend und daher ihrer unwürdig. Und was wirken denn auch derlei Aeußerlichkeiten? — die wüthendſten Schlachtſcenen, das täuſchendſte Aechzen der Sterbenden und dergleichen grauſende Dinge mehr, machen im Grunde doch nur wie der drollige Kukuksruf im wahren Sinne des Worts dem Hörer Spaß. So wollen wir ſolche Muſiken denn auch nur dahin verweiſen, wo der Spaß ſein Weſen und ſeine Herrſchaft treibt, in das Bereich des Komiſchen. Hier mögen Malereien zuweilen ihren ſchicklichen Platz finden und von guter Wirkung, d. h. der Wirkung des

Scherzhaften ſeyn, ſonſt nirgends. Am aller gefährlichſten ſind die Schilderungen einzelner Worte oder ihres Sinnes in der Melodie und ſie werden am häufigſten begangen. Da glauben die Herren Componiſten oft, wenn z. B. das Wort *tief* oder *hoch* vorkommt, auch die Stimmen, für welche ſie ſchreiben, auch ſogleich fallen oder ſteigen laſſen zu müſſen bis an ihre äußerſte Gränze, um das Tiefe und Hohe auch in der Muſik recht bemerklich und fühlbar zu machen, die Uebermäßigkeit zu ſchildern durch den melodiſchen Sprung eines übermäßigen Intervall, den Mangel oder dem Aehnliches durch Verminderung der Reinheit der Harmonie, und was erzeugen ſie? — eine Tonmalerei, die im glücklichſten Falle nur den Geiſt in Etwas befriedigt, niemals aber einen Eindruck macht auf das Herz, die Empfindung, der die Kunſt der Töne doch allein und vornehmlichſt angehört. Halten Sie, wenn Sie eine Melodie ſchaffen, in dieſer Beziehung nur ſtets an dem Grundſatze feſt, daß die Muſik keine *objective*, ſondern bei aller Objectivität doch nur eine rein *ſubjective* Kunſt iſt, daß wir nicht *Sachen*, ſondern blos das *Gefühl* welches dieſe Sachen bei ihrer Betrachtung in uns erregen, darin auszudrücken haben, und Sie werden gegen ſolche grobe Vergehen durchaus geſichert ſeyn.

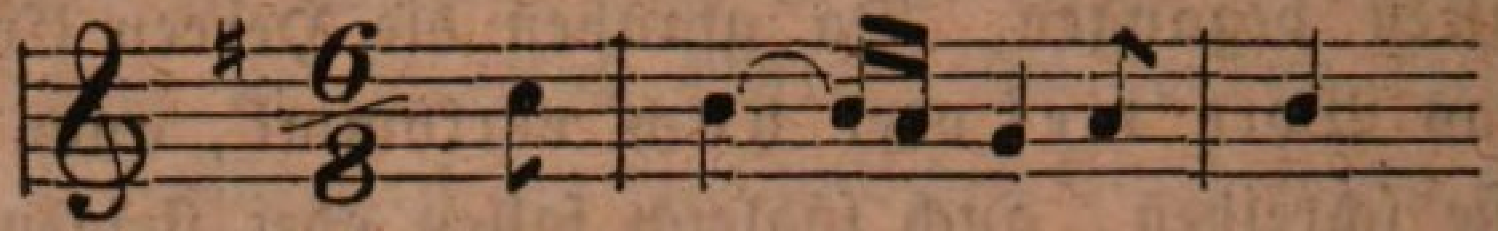
Eine andere Schwierigkeit, auf welche wir bei Bildung und Conſtruktion einer Melodie, und beſonders wenn ſie verziert iſt, öfters ſtoßen, iſt die ihrer genauen Anordnung nach der *accentiſchen Natur der Taktart*, in welcher ſie ſteht. Gegen dieſe Natur gehandelt, wird ſie allemal ſchwerer faßlich, wenig fließend und daher unangenehm, ja oft ſelbſt geradezu widrig werden. Zu dem Ende möchte ich Ihnen in Beziehung auf die Diſſonanzen vornehmlich rathen, *daß Sie dieſe ſo viel als nur immer möglich auf den ſogenannten Takttheilen anbringen*, ſo im Viervierteltakte z. B. immer auf dem erſten und dritten Viertel, im Sechsachteltakte auf dem erſten und vierten Achtel u. ſ. w. Wie viel gefälliger klingt in dieſer Beziehung z. B. folgender Satz:


u. ſ. w.

wenn Diſſonanzen in demſelben angebracht werden ſollen, wenn ich dies auf folgende Weiſe thue:


u. ſ. w.

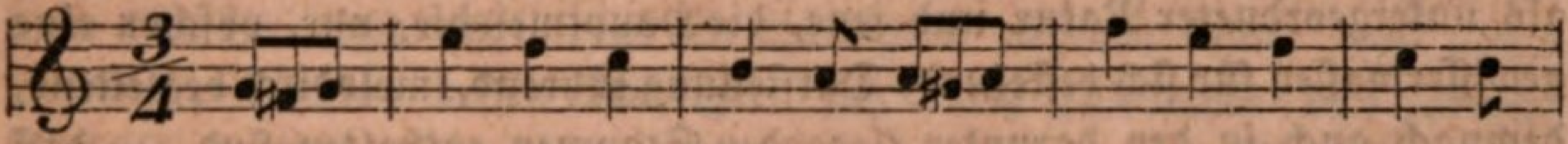
als wenn ich auf den accentloſen Taktgliedern dieſelben eintreten ließe, alſo die Melodie auf folgende Weiſe fortſchreiten:


u. ſ. w.

Freilich können Umſtände aller Art auch hinſichtlich dieſer Verzierung Ausnahmen von jener Regel nöthig machen, und da muß ich nun wieder Ihrer guten Urtheilskraft vertrauen, daß ſie die Umſtände zu erwägen, zu würdigen und — zu berückſichtigen wiſſen.

Doch jetzt wird es Zeit ſeyn, daß ich Ihnen über die techniſchen Formen und Bedeutungen einer Melodie auch noch das mittheile, was zur Vervollſtändigung meines Unterrichts nöthig erſcheinen könnte. Vielleicht iſt es Ihnen ſchon bekannt, daß wir in dieſer Beziehung, wie die Harmonie in Haupt- und Nebenharmonie, ſo auch die Melodie eintheilen in eine Haupt- und Nebenmelodie. Nur dürfen Sie hier das Wort Hauptmelodie nicht in dem Sinne nehmen, in welchem es gewöhnlich auch wohl gebraucht wird, nämlich in dem Sinne von Hauptſtimme, in welchem Betracht die Nebenmelodie dann nichts Anderes auch wäre und ſeyn könnte, als eine Neben-, vielleicht Mittel- oder Unterſtimme. So ſagt man z. B., wenn von einem Streichquartette die Rede iſt, die erſte Violine führe die Haupt-, die anderen Inſtrumente aber, zweite Violine, Altviole und Violoncell, die Nebenmelodien, ſtatt Hauptſtimmen und Nebenſtimmen Dies iſt aber wohl ein allgemeiner Sprachgebrauch, doch nicht in dem Sinne richtig, in welchem wir vom allgemein muſikaliſchen Standpunkte aus das Wort Melodie auffaſſen müſſen, und in welchem ich hier auch von dieſer Sache rede. In dieſem Sinne iſt Hauptmelodie nur diejenige Melodie in einem Satze, welche den Hauptausdruck hat, d. h. welche den Grundton, die hauptſächlichſte Eigenſchaft einer gegebenen, auszudrückenden Empfindung darſtellt und durchführt. Und neben dieſer Hauptmelodie können ſich nun auch ein oder mehrere Stimmen, d. h. in einem mehrſtimmigen, combinirteren Tonſtücke nämlich, melodiſch (nicht gerade harmoniſch) vorherrſchend fortbewegen, und entweder nun eine, jener Hauptmelodie widerſtrebende oder eine damit verwandte Idee oder Empfindung aus- und durchführen, je nachdem es das Darſtellungsobjekt, die Eigenſchaft und Beſchaffenheit deſſen, was wir mit der Muſik ausdrücken wollen, erfordert, der Kreis der Gefühlsaſſociation, welchen wir bei der Darſtellung durchlaufen wollen, weit oder eng iſt, — und die auf dieſe Weiſe neben jener Hauptmelodie ſich noch bildenden anderen

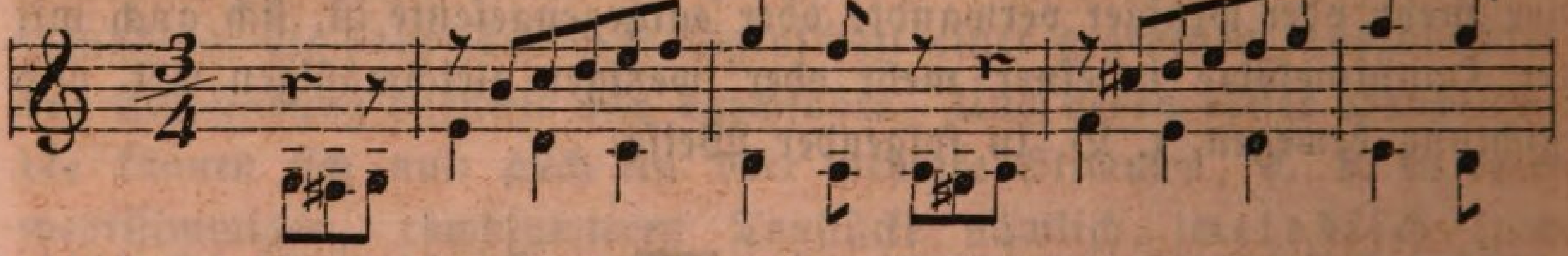
Melodien in den übrigen Stimmen heißen Nebenmelodien. Sie ſehen, es beſteht unter den Begriffen von Haupt- und Nebenmelodie daſſelbe Verhältniß faſt, welches die Begriffe einer Haupt- und Nebenharmonie von einander ſchied, von denen ich in meiner zweiundzwanzigſten Lection und an andern Orten ſchon ſprach, und ich fürchte nicht, daß Ihnen nach dieſer Erklärung noch Etwas in oder an der Sache dunkel iſt; ſey es aber, ſo bleibt mir die Hoffnung, daß Ihnen durch die Paar Beiſpiele, zu denen ich jetzt übergehe, Alles klar wird. Ich ſagte oben, die Hauptmelodie habe ſtets den Grundton, den vornehmſten Charakter des auszudrückenden Gefühls darzuſtellen, und die Nebenmelodie ſuche das Verwandte, oder was mit jenem Hauptgefühle ſonſt in Verbindung ſteht, zur ſinnlichen Wahrnehmung, kurz zum Ausdrucke zu bringen; nehmen wir nun z. B. an, der Gegenſtand einer Darſtellung ſey das Gefühl der Sehnſucht, des Verlangens, Hoffens, und folgender kurzer melodiſcher Satz —



ſey ganz geeignet, dieſes Gefühl zur Wahrnehmung und Wiederaufregung zu bringen, ſo iſt der Kreis der mancherlei anderen Vorſtellungen und Empfindungen, welche ſich mit dem Gefühle der Sehnſucht noch in Verbindung bringen laſſen, gar groß: es kann die Zuverſicht ſeyn auf eine endliche Befriedigung, der Zweifel auch an der Möglichkeit, ja ſogar die völlige Gewißheit eines vergeblichen Hoffens und Verlangens, und dieſe Nebenideen und Gefühle, welche neben jener Hauptregung der Sehnſucht alle noch in unſerem Innern zugleich wach ſeyn können, müſſen nun, ſo wie das Hauptgefühl in der Hauptmelodie, natürlich auch in Nebenmelodien ihre Darſtellung finden, die, je nachdem die zweite Regung eine mehr oder weniger verwandte oder entgegengeſetzte iſt, ſich auch mit der Hauptmelodie in einer mehr oder weniger gleichmäßigen Art und Richtung bewegen, z. B. in folgender Weiſe:

wo zu der Sehnſucht der Hauptmelodie die Nebenmelodie gleichſam ein banges Hoffen, einen Zweifel, gemildert durch ein unvertilgbares Vertrauen, ausdrückt. Ich brauche wohl nicht erſt zu bemerken, daß dieſes Beiſpiel blos dazu dienen ſoll, Ihnen die Sache und das darüber Ge-

ſagte deutlicher zu machen, und nicht etwa als ein Muſter zugleich auch. Dieſes müſſen Sie in vollſtändigen, in den Werken anerkannter Meiſter ſuchen. Doch reicht dieſes kleine Beiſpiel, und das ich niederſchrieb, wie es eben mir beifiel, auch ſchon hin, Ihnen darzuthun, daß auf der Vereinigung ſolcher Nebenmelodien gerade mit der Hauptmelodie die Idee der Bildung jener Enſembleſtücke, wie wir ſie gewöhnlich nennen, der Duette, Terzette, Quartette u. ſ. w., beſonders in der Vocalmuſik, beruht, und indem ich Sie hierauf aufmerkſam mache, ſpreche ich, da bei ſolchen ſogenannten Enſembleſtücken die Hauptmelodie bald in einer höheren, bald in einer tieferen, die Nebenmelodien alſo ebenfalls bald in höheren bald in tieferen Stimmen nicht allein enthalten ſeyn können, ſondern ſtets auch wechſelsweiſe enthalten ſeyn müſſen, zugleich den Grundſatz aus, daß gewöhnlich zwar die Hauptmelodie, als nothwendig vorherrſchend und den Hauptausdruck habend, in der oberſten Stimme eines auf ſolche Weiſe combinirten Tonſatzes, und die Nebenmelodien, als untergeordneter Natur und jene, die Hauptmelodie, nur, obſchon eine gewiſſermaßen für ſich beſtehende Darſtellung führend, melodiſch begleitend, demnach auch in den darunter liegenden Stimmen enthalten ſind, — daß ungeachtet dieſer gewöhnlichen Erſcheinung auch das Umgekehrte durch Umſtände geboten oder eine ſchickliche Anwendung finden, alſo die Hauptmelodie auch von einer tieferen, und die Nebenmelodie von einer höheren Stimme geführt werden kann. Denken wir uns jenen kurzen melodiſchen Satz z. B. von Alt und Sopran vorgetragen, ſo hat jetzt, ſo wie der Satz daſteht, der Sopran die Haupt- und der Alt die beiſpielsweiſe dazu geſetzte Nebenmelodie; nun kann eben ſo gut aber auch dem Alte die Hauptmelodie und dem Soprane die Nebenmelodie zugetheilt werden, indem wir beide Stimmen nur auf bekannte Weiſe umkehren:



Und ſo wie es ſich mit dieſen Paar Takten verhält, verhält es ſich im Allgemeinen natürlich auch mit allen anderen größeren oder kleineren, ganzen oder halben Sätzen, Perioden und ſelbſt vollſtändigen Tonſtücken.

Iſt Ihnen nun auch in dieſem Punkte, wie ich hoffe, Nichts mehr dunkel, ſo weiß ich aber überhaupt auch über das innere wie äußere Weſen einer Melodie und vorzüglich ihre Conſtruction nichts Beſonderes mehr zuzufügen. Hat die Natur Ihnen gegeben Talent, haben Sie durch

Studium und Erziehung verfeinert Ihr Gefühl, und durch Erfahrung und Umgang mit dem Schönen und Schönſten geläutert Ihren Geſchmack, ſo wecken Sie das erſte nur auf durch irgend eine Reizung und laſſen es übergehen zur lebendigen Produktivität, und unter dem Schutze und der Leitung des letzteren wird das zweite die Melodien in ergreifender Schönheit hervorquellen laſſen in überſchwenglichem Reichthume wie aus einer unverſiegbaren Quelle.

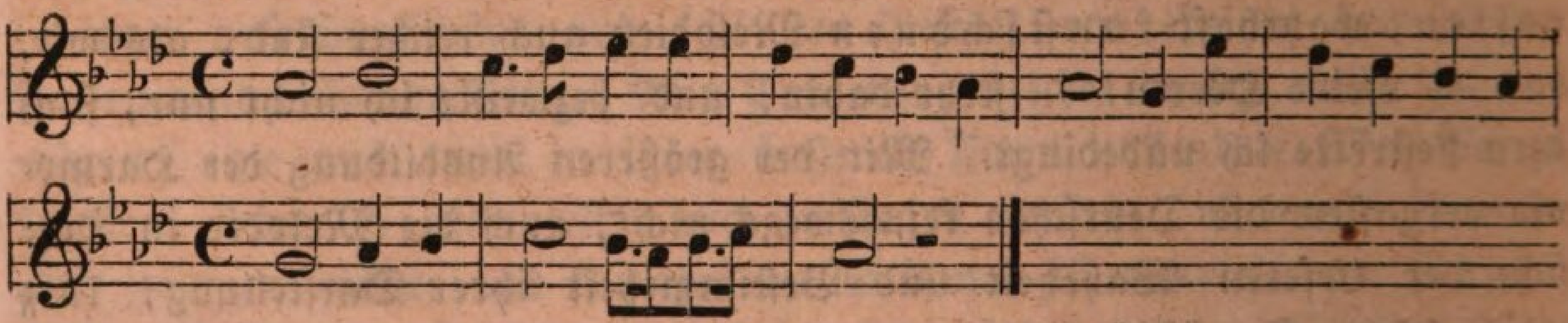
Deshalb, weil ſie in ihrer höchſten Weſenheit und künſtleriſchen Vollkommenheit rein ein Werk des Gefühls, Geſchmacks und angeborenen Talents, kurz des Genie's iſt, war ja die Melodie auch weit früher da denn eine Harmonie, und mußte auch weit früher da ſeyn, denn erſt lernte man doch wohl, als die Muſik entſtand, Töne an, als Töne zu einander zu reihen. Doch wenn man annimmt, daß der erſte wirklich melodiſche Ton blos durch Nachahmung des Geſanges der Vögel oder anderer Naturlaute entſtanden ſey, ſo iſt das eine von jenen Vermuthungen, die man deshalb nicht wohl ihren Vertheidigern nehmen kann, weil nichts Gewiſſes, Nichts, deſſen Richtigkeit ſich durch Thatſachen und factiſche Beweiſe darthun läßt, dagegen geſetzt werden kann. Wahrſcheinlicher indeß, weil es dem Principe der allgemeinen Menſchenbildung und dem Principe der geſammten Schöpfung angemeſſener iſt, ſcheint mir dennoch, daß der Geſang und damit natürlich auch die Melodie ein allmähliges Erzeugniß des Menſchen aus ſich ſelbſt war, zu welchem ihn ein innerer Drang, deſſen Urſache tiefer in ſeiner ganzen Seelennatur liegt, nöthigte, denn die einzelnen Töne, aus welchen ein Geſang, eine Melodie beſteht, ſind Aeußerungen ſehr lebhafter Gefühle, welche die Natur dem Menſchen, ſein Streben, ſich und ſein Innerſtes zu offenbaren, auch ohne ſeinen beſtimmten Willen gewiſſermaßen ſchon auspreßt. Achten Sie doch nur auf unſere Kinder: wenn ſie ſo recht ſeelenvergnügt ſind, wie wir uns auszudrücken pflegen, — ſingen ſie nicht in ihrer Art? und denken ſie bei dem la-la-la-la auch nur an irgend eine Art von Nachahmung? — Das Gefühl bekommt durch ſolchen Ausdruck gleichſam etwas Körperliches, woran es ſich feſthält und wodurch es ſich dann auch dauernder macht. Auch iſt es keine ſeltene Erſcheinung, daß das Kind, wie der erwachſene rohe Naturmenſch, mit der Wiederholung ſolcher leidenſchaftlicher, von dem überfüllten Gefühle hervorgedrängter Töne, eines ſolchen von der Natur gleichſam gebotenen Geſanges, eine gewiſſe gleichförmige Bewegung des Körpers, ein regelmäßiges und in gleichen Zeiten wiederkehrendes Hin- und Herwanken deſſelben verbindet — das können Sie in jedem Augenblicke ja wahrnehmen —, und ſo — meine

Herren! — entſtand der Takt, mit dem endlich die wirklich rhythmiſch geregelte Melodie ſich bildete, als man nämlich nach und nach aufmerkſamer wurde auf die Mittel in der äußeren Kundthuung eines Gemüthszuſtandes, welche dieſen je nach Erforderniß ſchneller zu ändern oder länger zu erhalten vermag. Ohne einen Widerſpruch zu fürchten, möchte ich daher den erſten Urſprung aller Melodie als eine in beſtimmter gleichförmiger Bewegung fortfließende Folge gefühlvoller Töne erklären. Die Melodie im wirklichen Geſange der menſchlichen Stimme iſt freilich die urſprünglichſte, aber eben deshalb auch vollkommenſte, weil ſie, als lebendigſtes Erzeugniß des menſchlichen Geiſtes, jedem Tone auf das Genaueſte die beſondere Abſtufung geben kann, die der Affect, der richtige Ausdruck erfordert. Niemand in der Welt kann eine Melodie ſo ausdrucksvoll auf irgend einem Inſtrumente ſpielen, als wir ſie zu ſingen vermögen, denn kein Inſtrument, ſey es welches es wolle, iſt ſo feiner Nuancirungen und Schattirungen, eines ſo ächten Gefühlsausdrucks fähig als unſere Stimme; aber begreiflich und natürlich auch, denn dieſe iſt das Inſtrument der Seele ſelbſt. Daher kommt es ja auch, daß wir gewöhnlich nur die ganz vorzüglichen, am vollkommenſten gelungenen Inſtrumental-Melodien — Geſang nennen, nur ſolche diesartige Melodien, welche in ihrer ganzen Bildungs- und Erſcheinungsweiſe dem Geſange der menſchlichen Stimme am nächſten kommen, am ähnlichſten ſind; und ferner der Vorzug, den ſelbſt ihrer urerſten künſtleriſchen Idee und äußerlichen Erſcheinung nach die Vocalmuſik vor der Inſtrumentalmuſik hat, daß ſie nämlich, als erſter, unmittelbarſter und natürlichſter Gefühlsausdruck wirklich auch vollkommen beſtimmte Gefühle und Ideen wieder zu erwecken im Stande iſt, während die Inſtrumentalmuſik hingegen in dieſer Beziehung mit einer weit größeren Unbeſtimmtheit und Ungewißheit auftritt; und hierauf beruht endlich denn auch die große Nothwendigkeit des Studiums des menſchlichen Geſanges oder der Melodien in ihrer urſprünglichſten und ſchönſten Geſtalt von Seiten des bloßen Inſtrumental-Componiſten. Kein Tonſetzer, welcher er ſey, wird je vermögen, eine auch nur in ihrer äußeren Form vollendete Melodie zu ſchaffen, wenn er nicht ſelbſt auch zu ſingen verſteht, ob nun mit mehr oder weniger ſchöner und kunſtgeübter Stimme, iſt einerlei, nur ſingen muß er können, d. h. ſein Gefühl durch entſprechende muſikaliſche Töne in vollkommenſter Wahrheit und Reinheit zum deutlichſten Erkennen ausdrücken. Lernen Sie ſingen daher, meine Herren! — lernen Sie, nach den Geſetzen der Kunſt und Schönheit mit jenem Inſtrumente, das die Mutter Natur Ihnen als das unveräußerlichſte Gut auferbte,

Ihrer Stimme, welche und wie dieſelbe nun auch ſey, Ihr eigenes Gefühl zu einer äußeren Erſcheinung zu bringen, und Sie werden von ſelbſt auch lernen, gute Melodien zu bilden, zu ſchaffen und zu conſtruiren, und jedenfalls glücklicher als ſonſt bei dieſem Unternehmen ſeyn. Was iſt es, was man unter Andern an des guten Winters Compoſitionen beſonders rühmt? — die lieblichen, ausdrucksvollen und ſo ſehr ſangbaren Melodien; welcher unter den Componiſten jüngſt vergangener Zeit hat aber auch wohl ſo gut und ſo ächt zu ſingen, die menſchlichen Geſangsſtimmen ſo natur- und kunſtgemäß zu behandeln verſtanden als eben dieſer gute, melodienreiche Winter? — Schrieb Winter in ſeiner letzten Lebenszeit doch auch noch die beſten Singübungen, welche bis zur Stunde in ſolchem Umfange und mit ſoviel pädagogiſcher Urtheilskraft wir haben. An den Italienern lobt man, und wenn bis zum Ueberdruß und übertrieben bisweilen auch die gefälligen, ſangbaren Melodien: glauben Sie mir aber auch, meine Herren! daß es unter den italieniſchen Componiſten älterer und neuerer Zeit, wenigſtens unter denen, die in dieſer Beziehung Glück machten mit ihren Werken, keine zehn, ja wohl nicht einen einzigen gegeben hat, der nicht zugleich auch ſelbſt zu ſingen verſtanden hätte. Roſſini z. B. — hätte das Geſchick ihn auf die Bühne ſtatt an den Schreibtiſch geführt, ich zweifle nicht, daß er ein eben ſo berühmter Sänger geworden wäre, als er in der That ein berühmter Componiſt geworden iſt. Uebrigens, meine Herren! muß ich bei dieſem Beiſpiele der italieniſchen Componiſten doch auch — um nicht mißverſtanden zu werden — bemerken, daß wir den größeren Melodienreichthum nur lediglich vom Standpunkte des Geſchmacks und der Annehmlichkeit aus ihnen zuerkennen können, nicht aber vom Standpunkte der eigentlichen Schönheit und darſtellenden Kunſt aus zugleich auch: geſchmackvollere, auch ſangbarere Molodien mögen die Italiener gern mehr haben als wir Deutſche, ob ſie aber an ausdrucksvollen, wahrhaft kunſtſchönen Melodien auch reicher ſind, als wir, das — meine Herren! — ſteht dahin, und bezweifle ich nicht nur, ſondern beſtreite ich unbedingt. Mit der größeren Ausbildung der Harmonie vergaßen die Deutſchen keineswegs nicht, auch die Melodie in Hinſicht der tieferen Wahrheit und Beſtimmtheit ihrer Darſtellung, kurz ihrer ächten Kunſtſchönheit mehr auszuarbeiten, ja ſie ließen ſich dies recht ſehr angelegen ſeyn, um der Nothwendigkeit willen nämlich, da doch erſt durch die Vereinigung Beider, der ſchönen Melodie und kunſtreichen Harmonie, das wahrhaft Vollkommene erſteht, das zu erreichen freilich bis zum heutigen Tag erſt ſehr Wenige die unnennbare, geniale Kraft hatten.

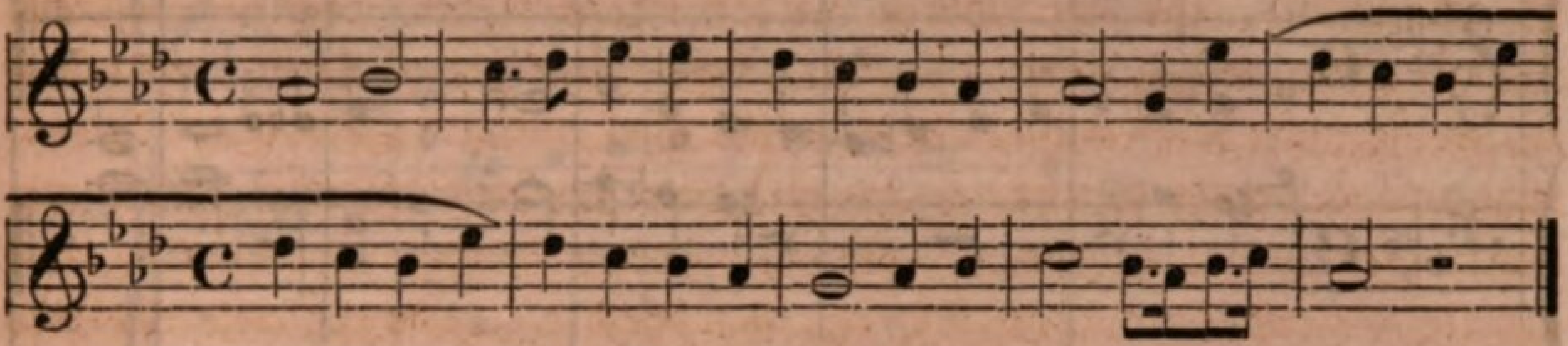
Dies, meine Herren! führt uns aber auf einen endlichen Punkt, den wir bei unſerer Betrachtung der Melodie und der Ergründung ihrer Weſenheit nicht aus den Augen verlieren dürfen. Ich ſagte nämlich zu Anfang meines heutigen Vortrags, die Melodie ſey die eigentliche Seele in der Muſik, ihr vornehmſtes Ausdrucksmittel, auf deſſen möglichſt ſchönſte Verwendung daher auch des Componiſten größte Kraft zum beſten Theile gerichtet ſeyn müſſe, und wir ſind auch niemals im Stande, erhebliche und ändernde Gründe gegen eine ſolche Werthſchätzung vorzubringen oder aufzufinden; indeſſen, wenn — wie ich ſo eben wieder mich ausdrückte — erſt durch die Vereinigung Beider, einer ſchönen Melodie und zugleich ſchönen Harmonie, das wahrhaft Vollkommene in der Muſik und der muſikaliſchen Darſtellung überhaupt erſteht, ſo folgt aus jener Schätzung der Melodie noch keineswegs, daß wir über ihre ſchöne Bildung die kunſtgerechte Anordnung der Harmonie hintenanſetzen oder gar, als nicht weſentlich und wichtig zur Hauptſache erachtend, vernachläßigen dürfen. Wie der Körper, der Leib, bei aller anerkannnten und obwaltenden Superiorität des Geiſtes, dennoch ſtets bleibt ein großer, ſehr großer Halbtheil des menſchlichen Ganzen, und jener nicht ohne dieſen und dieſer nicht ohne jenen ſeine ganze Wirkung, ſeine Beſtimmung erreichen kann, ſo auch Melodie und Harmonie. Dieſe hebt jene und ſtellt alle ihre Schönheiten und Kräfte in ein helleres, wirkſameres Licht; jene wieder verbindet und überſtrahlt dieſe und läßt alle ihre Schönheiten in dem eigenen Lichte ſich zu einem deſto ergreifenderen Ganzen abſpiegeln. Und um dieſes, meine Herren! Ihnen ſo recht anſchaulich und fühlbar zu machen, erlauben Sie mir, daß ich jetzt an einem kleinen Beiſpiele in aller Kürze und Ueberſichtlichkeit praktiſch darthue, was wir bisher, heute ſowohl als in der letzten Lection, über Melodie und ihre Conſtruction gelernt haben.

Folgender kurzer melodiſcher Satz:

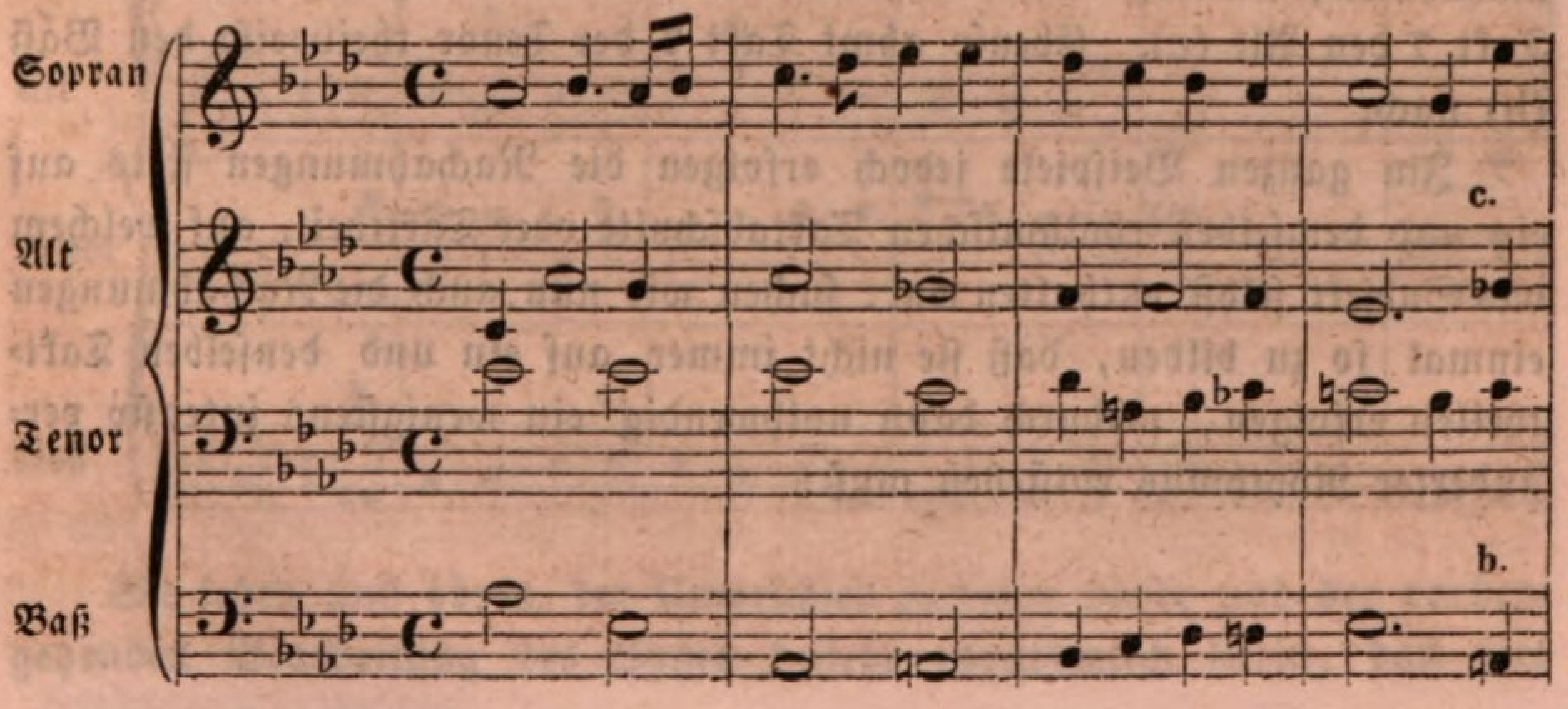


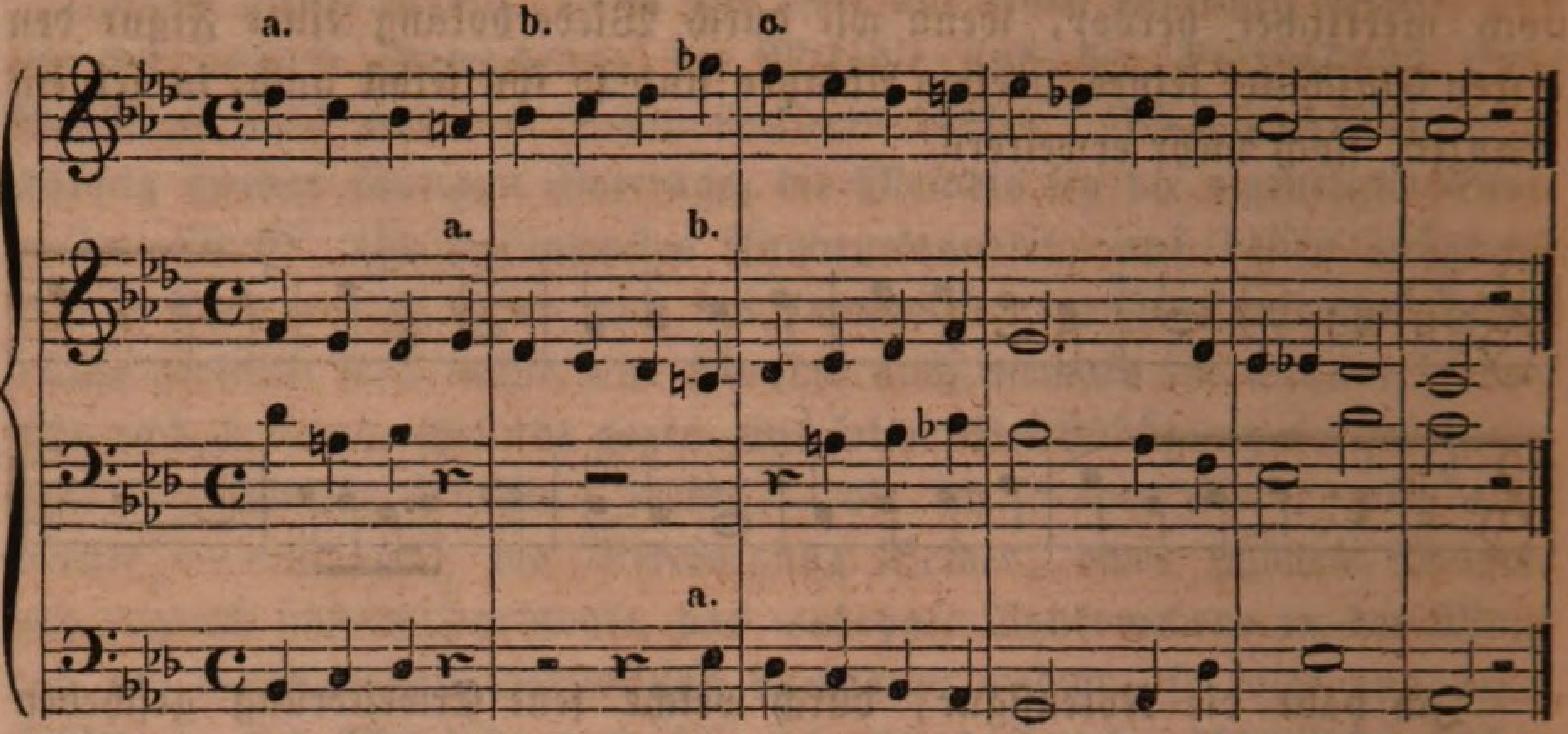
wird von unſerem Ohre wohl als eine rhythmiſch gut geordnete Tonreihe wahrgenommen und als ſolche leicht aufgefaßt; allein er hat, ſo wie er daſteht, ohne jede weitere Begleitung, doch immer noch etwas Unklares, ja Unbeholfenes ſogar für unſer Gefühl, und letztere Eigenſchaft tritt

noch merklicher hervor, wenn wir durch Wiederholung einer Figur den erſten Einſchnitt ſeines zweiten Abſatzes und ſo ihn ſelbſt auch, in ſeinem Ganzen, noch mehr erweitern:



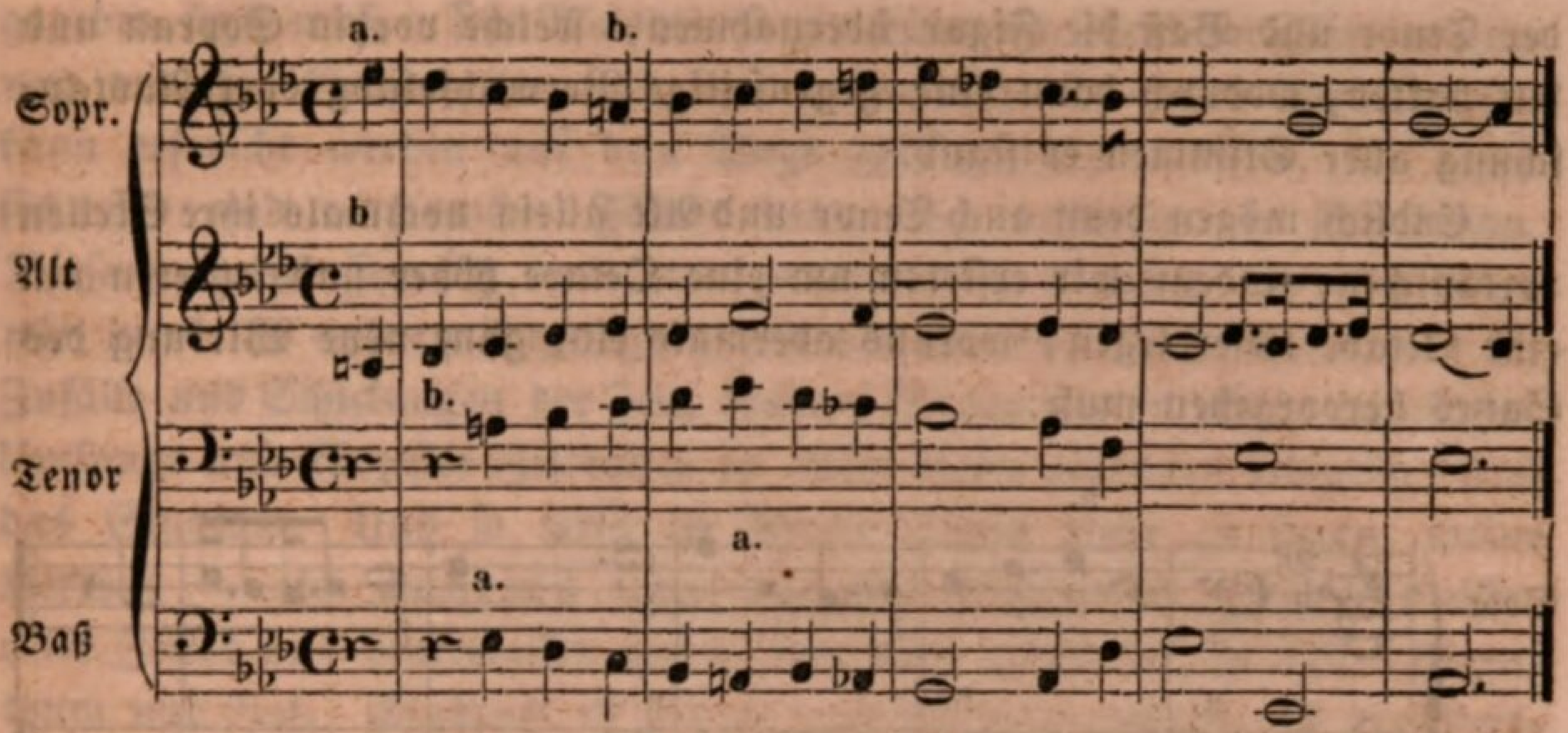
Ich habe die Notenfigur, durch welche jene Erweiterung geſchehen iſt, durch Einſchließung mit einem Bogen Ihrem Auge bemerklich gemacht. Sie fühlen ſelbſt, wie weit unklarer oder wenigſtens unbeholfener jetzt die ganze Tonreihe klingt, und die Urſache davon liegt nicht etwa blos in jener Erweiterung, durch welche ein mehr ungleichmäßiges Verhältniß in den Rhythmus der beiden Abſätze trat, aus welchen der ganze Satz beſteht, ſondern auch und hauptſächlich darin, daß durch keine begleitende Harmonie das Verhältniß der einzelnen auf einander folgenden Töne unter ſich in ein helleres, deutlicheres Licht geſtellt wird. Thun wir dies einmal, fügen eine begleitende Harmonie hinzu, und ſo genau vierſtimmig zwar, daß auch die übrigen Stimmen an der Wiederholung der mancherlei Notenfiguren Theil nehmen, wodurch dann Nachahmungen entſtehen, die nothwendig, unausbleiblich eine größere Mannigfaltigkeit in dem Satze erzeugen, und was uns vorher einförmig und eintönig klang, wird unverhinderlich ſich in eine reiche, wohlthuende Mannigfaltigkeit und Verſchiedenheit der Wirkung umgeſtalten müſſen:





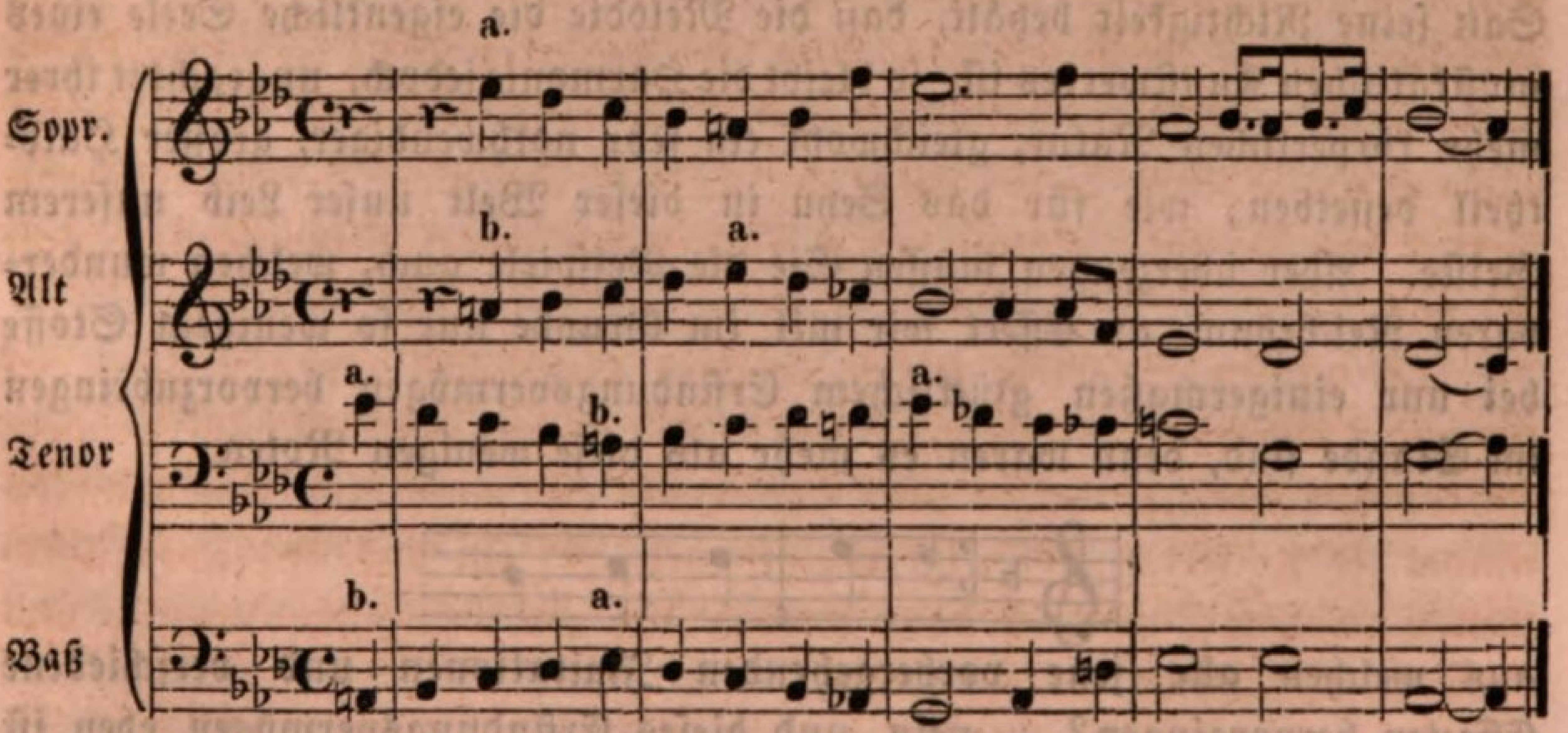
Wie viel anders, wie weit klarer, deutlicher, für unſer Gefühl gewiſſermaßen verſtändlicher klingt jetzt der Satz! — Seine Form, die rhythmiſche Folge der Töne hat nunmehr eine wahrhaft beſtimmte Bedeutung gewonnen. Und ich habe Nichts gethan, als der einfachen Melodie auch eine harmoniſche Begleitung gegeben, wie die verſchiedenen Stimmen dieſer an den Wiederholungen der mancherlei melodiſchen Motive Theil nehmen laſſen. Die Grundgeſtalt der Melodie iſt bis auf dieſes hin ganz dieſelbe geblieben. Die Buchſtaben a b c ſetzte ich hinzu, um dieſe Theilnahme der verſchiedenen Stimmen an dem Vortrage der melodiſchen Motive oder Notenfiguren, was wir Verſetzungen der Stimmen nennen, durch welche die Nachahmungen eben entſtehen, Ihrem Auge auch leichter bemerkbar zu machen. So iſt im fünften Takte der Einſchnitt der Imitation, urſprünglich im Sopran, mit a bezeichnet, und im ſechsten Takte um eine Octave tiefer von dem Alte, im ſiebenten Takte von dem Baſſe nachgeahmt. Während aber Alt und Baß nach einander den Sopran nachahmen, imitirt dieſer wiederum Takt 6 den Baß (b) und ſodann Takt 7 den Alt (c). Ebenſo ahmt Takt 7 der Tenor theilweiſe den Baß (b) nach.

Im ganzen Beiſpiele jedoch erfolgen die Nachahmungen ſtets auf ein und demſelben rhythmiſchen Taktabſchnitt oder Takttheil, auf welchem das Subjekt ſelbſt enthalten war: ſuchen wir nun auch die Nachahmungen einmal ſo zu bilden, daß ſie nicht immer auf ein und denſelben Takttheilen erfolgen, wodurch dann nothwendig ein wenigſtens intenſiv veränderter Rhythmus entſtehen muß:



Ich habe um der Raumerſparniß willen nur denjenigen Abſchnitt aus dem Beiſpiele gewählt, in welchem hauptſächlich die Nachahmungen ſtatt finden. Die Subjekte der Imitation, welche hier im Alt und Sopran ſtehen, fangen mit dem zweiten Viertel des leichter accentuirten Taktheils an, aber ſie werden nicht in demſelben Taktraume von Tenor und Baß, wie früher geſchah, beantwortet, ſondern dieſe Beantwortung geſchieht ſchon vom zweiten Viertel des erſten oder accentſchweren Taktheils an. So iſt denn gleichſam ein gemiſchter Rhythmus entſtanden, der einen neuen und von dem früheren merklich verſchiedenen Effect hervorbringt.

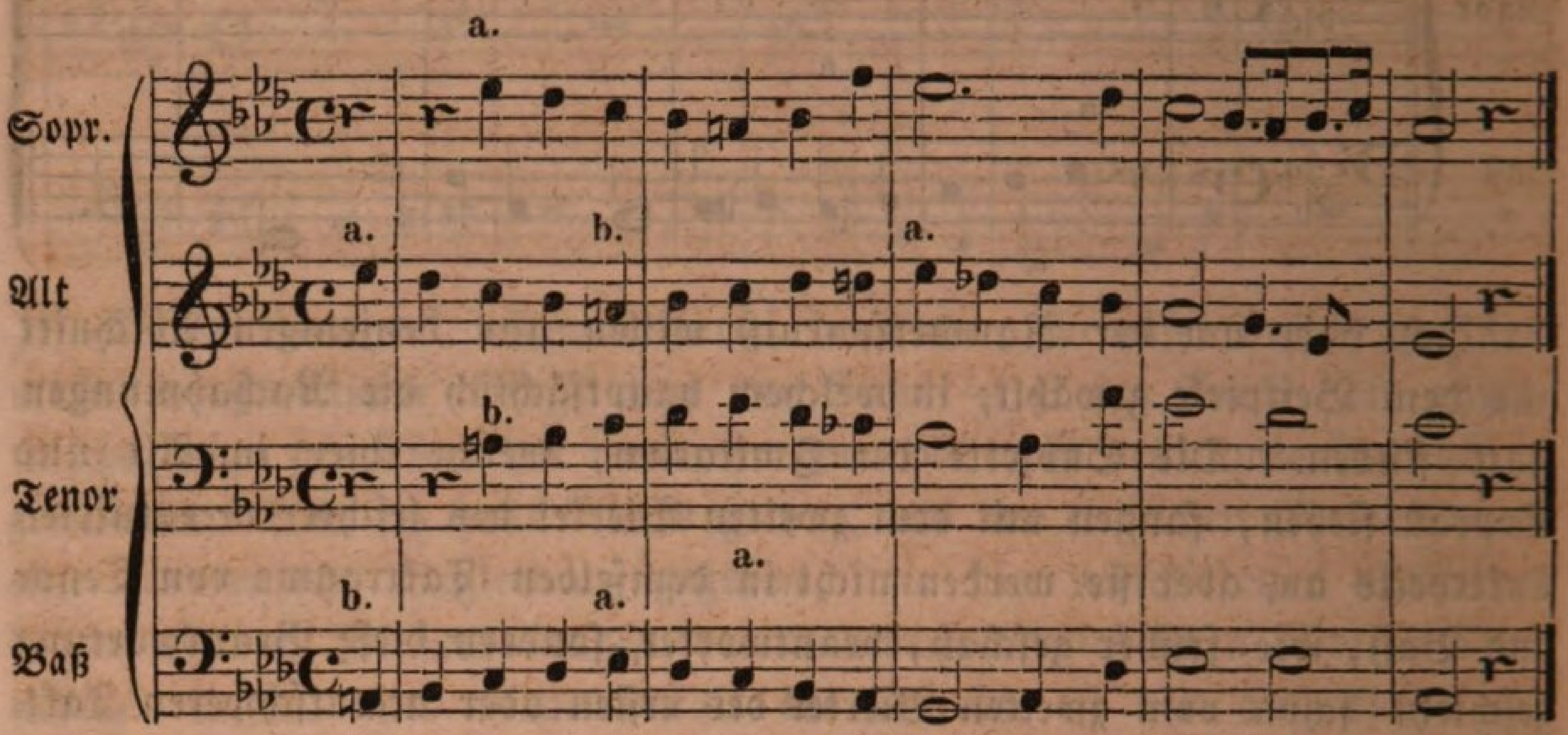
Doch auch noch anders wollen wir die Nachahmungen einkleiden, und es wird ſicherlich auch eine neue Wirkung entſtehen:



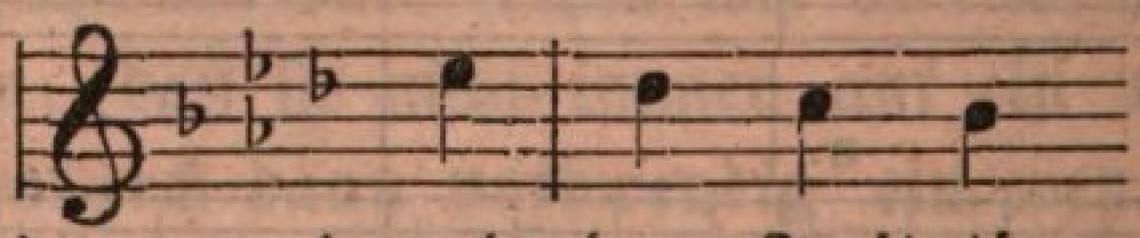
Sie ſehen und hören, der Unterſchied zwiſchen dieſer und der vorhergehenden Bearbeitung des Satzes beſteht vornehmlich darin, daß hier

der Tenor und Baß die Figur übernahmen, welche vorhin Sopran und Alt hatten, wodurch dann eine gegenſeitige Verwechſelung oder Austauſchung aller Stimmen entſtand.

Endlich mögen denn auch Tenor und Alt allein nochmals ihre Stellen vertauſchen, indem wir erſteren um eine Octave höher und letzteren um eine Octave tiefer legen, woraus abermals eine ganz neue Wirkung des Satzes hervorgehen muß:



Dieſe Verſchiedenheit der Wirkung muß Sie aber, indem ſie, wie wir durch die Beiſpiele erfahren haben, lediglich auf einer Veränderung der harmoniſchen Einkleidung der Melodie beruht, vollkommen auch überzeugen, welchen weſentlichen Antheil die Harmonie überhaupt an der Darſtellung und dem Ausdrucke einer Muſik nimmt, und ſo ſehr der Satz ſeine Richtigkeit behält, daß die Melodie die eigentliche Seele eines muſikaliſchen Kunſtwerkes iſt, ſo bleibt die Harmonie jedoch, ungeachtet ihrer mehr körperlichen Natur, gleichwohl ein ſehr nothwendiger, großer Halbtheil deſſelben, wie für das Seyn in dieſer Welt unſer Leib unſerem Geiſte. Aber überzeugen müſſen Sie die Beiſpiele auch, welchen wunderbaren Reichthum an Effect wir mit im Grunde nur ſo wenigem Stoffe bei nur einigermaßen glücklichem Erfindungsvermögen hervorzubringen im Stande ſind, denn waren es mehr als dieſe wenigen Noten:



aus welchen alle jene vorhergehenden Imitationen und verſchiedene Effecten hervorgingen? — nein, und dieſes Erfindungsvermögen eben iſt es, welches die Melodie ſchafft, zu welcher die erſte Kraft — ich ſage es noch einmal — uns von einer höheren Hand mit der Geburt ſchon

gegeben ſeyn muß. Die Melodie iſt gleichſam ein Werk der Offenbarung, und nur ihre Conſtruction und ihre harmoniſche Be- und Verarbeitung kann erforſcht werden auf dem Wege geiſtiger Speculation, als deren ſicherſter und wirkſamſter Führer dann noch erſcheint die Erfahrung. Dieſe zu verſchaffen ſich denn und zu erwerben, brauchen wir aber nicht, wie in vielen andern Angelegenheiten des Lebens, etwa abzuwarten die Zufälle und Schickungen der Zeit, ſondern können wir in völlig beliebigem Umfange und kürzeſter Zeitdauer in ihren Beſitz gelangen lediglich durch das Studium. Und ſo weiß ich Ihnen Nichts mehr zu ſagen, meine Herren! — als ſtudiren Sie, was die künſtleriſch großen Geiſter aller Zeiten uns hinterlaſſen haben oder noch geben als ihr beſtes Eigenthum und Gut. Studium iſt Schule und Prüfung zugleich, iſt die Werkſtatt, in der mit eigener Kraft wir ſchaffen und doch dieſe Kraft auch erſt erwerben. Indeß gehört auch zu dieſem Studium wieder ein eigenes Geſchick, und damit Sie fähig ſind, im ganzen Umfange ſeine Früchte zu genießen und die volle Aerndte zu halten von ſeiner reichen Ausſaat, erlauben Sie mir, daß ich Ihnen in nächſter Lection noch, die den Schluß meines ganzen Unterrichts bildet, die Art und Weiſe zeige, wie man bei dem Studium eines vorhandenen Kunſtwerks in harmoniſcher Hinſicht wenigſtens und für den damit in Verbindung ſtehenden praktiſchen Erfund zu Werke zu geben hat. Es wird uns dieſer Gegenſtand zugleich auch Gelegenheit zur Betrachtung mancher anderer nicht minder wichtiger Nebendinge geben, zu deren Erwägung ich bisher eines Theils noch keine Veranlaſſung, anderen Theils aber auch noch keine Nöthigung fand.

Sechsunddreißigſte Lection.

Anſchauung eines vollendeten Muſikſtücks vom Standpunkte der Harmonie aus.

Das Studium guter Kunſtwerke älterer wie neuerer Zeit, ſagte ich am Schluſſe meiner letzten Lection, bleibe Ihnen, verehrte Herren! jetzt nur noch übrig, um Ihre ganze Bildung in dem Weſen der muſikaliſchen Harmonie zu vollenden, und damit Sie auch dieſem nothwendigen Studium ſich nicht auf gut Glück — wie wir uns auszudrücken gewohnt ſind — ſo ohne alle ſyſtematiſche Grundſätze und zweckfördernde Ordnung hingeben möchten, wolle ich Ihnen zum Schluß meines ganzen Unterrichtes auch in Kürze noch die Art und Weiſe andeuten, wie man ohngefähr bei jenem Studium zu verfahren hat, um als Harmoniker den nur möglichſt größten Vortheil auch daraus ziehen, d. h. ſein Wiſſen wirklich dadurch prüfen, bereichern, vermehren und befeſtigen zu können. Eine Compoſition vor ſich auf den Arbeitstiſch legen und ſie anſehen, vielleicht auch die Noten ſchnell herzuleſen, ohne Grund und Urſach, Zweck, Natur und Bedeutung derſelben auch zu gründen, iſt eben ſo wenig eine Kunſt, als wir Alle unſere Augen aufſchlagen und das Firmament anſchauen können, ohne auch nur einmal wahrhaft zu begreifen die Majeſtät des allmächtigen Schöpfers; aber Rechenſchaft von jedem Tone, jeder Note, die ſich in dem Tonſtücke befindet, geben und mittelſt dieſer Rechenſchaft den ganzen inneren wie äußeren Zuſammenhang deſſelben ergründen, erforſchen und dann genau begreifen zu können, iſt eine Kunſt in ihrer Art eben ſowohl und ſchwierig, als nicht Jeder vermag, die Wirkung zu begreifen, die eine Arznei auf unſern Körper macht, wenn wir die und die Species in ſolcher und ſolcher Art und Maaße mit einander zu einem Ganzen vermiſchen. Und dieſe Kunſt nennen wir

das Anſchauen eines Tonſtücks. Natürlich haben wir es hier lediglich mit dem Anſchauen eines Tonſtückes vom harmoniſchen, und nicht etwa auch vom äſthetiſchen Standpunkte aus zu thun, denn wir wollen Nichts, als unſere Kenntniſſe der Harmonie dadurch und daraus befördern, und indem wir die harmoniſchen Combinationen des angeſchauten Tonſtückes prüfen, unſere Erfahrung und unſer Wiſſen in der Sache auch bereichern. Indeſſen, meine Herren! — wenn ich dieſes Anſchauen eines Tonſtückes ſelbſt vom blos harmoniſchen Standpunkte aus, ſo bald es ein förmliches Studium deſſelben bezweckt, eine Kunſt nenne, ſo verſtehe ich das Wort in ſeinem allgemeinſten Sinne, in welchem Etwas damit bezeichnet wird, was nicht Jeder kann, weil es gewiſſe Kenntniſſe und Fertigkeiten vorausſetzt, die nicht Jeder beſitzt, und in ſofern dies nun auch bei jener Anſchauung eines Tonſtücks, dem gründlichen Studium deſſelben der Fall iſt, dürfen wir dies eine Kunſt nennen. Fragen wir nun, um ſofort zu der Anleitung überzugehen, welche ich Ihnen in dieſer Hinſicht zu geben verſprach, zuvörderſt nach den Kenntniſſen, welche das Studium eines Tonſtückes in unſerem Sinne insbeſondere, d. h. außer den ganz natürlich bedingten gewöhnlichen vollſtändigen Kenntniſſen des harmoniſchen Satzes, wie wir ſie uns in unſeren bisherigen Betrachtungen in ihrem ganzen Umfange erworben haben, — fragen wir alſo zu dem Ende zuvörderſt nach den Kenntniſſen, welche das Studium eines Tonſtücks vom harmoniſchen Standpunkte aus insbeſondere noch außer jenen allgemeinen harmoniſchen Kenntniſſen vorausſetzt? ſo ſind dies einmal die Kenntniſſe der verſchiedenen harmoniſchen Schreibart, und dann auch die Kenntniſſe der mancherlei Schlüſſel. Um durch das Zuviel auf einmal uns das Begreifen und Auffaſſen der Gegenſtände nicht zu erſchweren, wollen wir beide von einander trennen, und jedem insbeſondere unſere Betrachtung ſchenken.

1. Verſchiedenheit der harmoniſchen Schreibart.

Die Kenntniß dieſer Verſchiedenheit des harmoniſchen Satzes in Hinſicht auf ſeinen Styl, ſeine Art und Weiſe, iſt nothwendig zu jenem Zwecke, weil mit Hülfe ihrer und in Rückſicht auf ſie allein ſich ein gründliches und umfaſſendes Urtheil über die harmoniſchen Tonverhältniſſe in dem Tonſtücke fällen läßt, da jede der beiden Arten, in welche — wie wir alſobald erfahren werden — die harmoniſche Schreibart zerfällt, auch ihre beſonderen Eigenthümlichkeiten beſitzt. Wir theilen nämlich den Styl eines Tonſtücks in Rückſicht auf ſeine harmoniſche Anordnung ein:

in einen ſtrengen und einen ſogenannt freien Styl. In dieſer Beziehung wird derſelbe — nebenbei bemerkt — auch wohl Schreibart und Satz in specie genannt. Und jede dieſer beiden Arten von Stylen zeichnet ſich — wie geſagt — durch beſondere Eigenthümlichkeiten aus, die in ſteter Berückſichtigung gehalten werden müſſen, wollen wir nicht allein uns eine Erklärung nach Grund und Urſache von der harmoniſchen Anordnung, den harmoniſchen Tonverbindungen eines Tonſtücks verſchaffen, ſondern auch ein genügendes Urtheil über dieſe harmoniſchen Verhältniſſe deſſelben fällen.

Streng nämlich nennen wir den Styl oder die Schreibart eines Tonſtücks eigentlich nur dann, wenn dies blos für Singſtimmen beſtimmt oder geſchrieben iſt. Doch iſt man von dieſer engen Begränzung des Begriffs, welche vor Alters genau inne gehalten wurde, mit der Zeit etwas abgekommen, und man hält jedes harmoniſche Muſikſtück für im ſtrengen Satze geſchrieben, wenn ſonſt nur die eigenthümlichen Geſetze deſſelben darin befolgt und inne gehalten worden ſind. Dieſe Geſetze beſtehen überſichtlich in folgenden. Iſt die Compoſition eine reine Vocalmuſik, alſo ohne alle Inſtrumental-Begleitung, ſo dürfen bei ſtrengem Satze außer den verminderten Quinten und Quarten, wenn ſie ſich gut und recht bald auflöſen, durchaus keine diſſonirende Sprünge in der Fortſchreitung ſtattfinden; ferner iſt verboten, in irgend einer Stimme von einer Diſſonanz weg zu einer anderen Diſſonanz fortzuſchreiten, ſelbſt wenn der Sprung an ſich auch kein diſſonirendes Intervall beſchreibt; und iſt endlich die Compoſition ſo beſchaffen, daß in den verſchiedenen Stimmen, aus welchen ihre Harmonie beſteht, immer nur Note gegen Note zu ſtehen kommt, ſo hat bei vollkommen gewiſſenhafter Durchführung in dieſem Satze ſelbſt nicht einmal ein diſſonirender Accord in der Harmonienfolge Platz, ſondern muß dieſe aus lauter Dreiklängen und ihren Umkehrungen (Sexten- und Quartſextenaccorden) beſtehen; ja Viele wollen in der drei- und mehrſtimmigen Compoſition dieſer Art nicht einmal den Quartſextenaccord paſſiren laſſen. Nicht ſo beſchränkt in ſeiner Bewegung iſt der Satz jedoch, wenn mehrere Noten auf einen Grundton in eine Reihenfolge zu ſtehen kommen, oder wenn auch eine Inſtrumentalbegleitung zu der Vocalmuſik tritt: alsdann gelten für die ſtrenge Schreibart hauptſächlich nur folgende Regeln —

a) alle Diſſonanzen dürfen nur im regelmäßigen Durchgange und auf einem ſchlechten, unaccentuirten Takttheile oder Taktgliede erfolgen.

b) diſſonirende Hülfs- oder Durchgangsnoten, durch welche ein

Sprung in der Fortſchreitung geſchieht, ſind als ſogenannte verworfene Töne (notae abjectae) nicht geduldet.

c) eben ſo alle Arten von Quinten und Octaven, offenbare wie verdeckte, und ſelbſt die Vermeidung derſelben darf nicht auf einem ſchweren Takttheile geſchehen.

d) Diſſonanzen, welcher Art ſie ſind, dürfen nur als vorbereitete Vorhalte und zwar dergeſtalt auf dem accentuirten Takttheile gehört werden, daß ihre Vorbereitung auf den unaccentuirten Takttheil fällt, wo die Note der Vorbereitung dann auch nicht mehr und nicht weniger Werth haben darf, als die Note der Diſſonanz ſelbſt.

e) diſſonirende Aufhalte oder Retardationen ſind demnach im ſtrengen Satze durchaus als nicht duldbar anzuſehen.

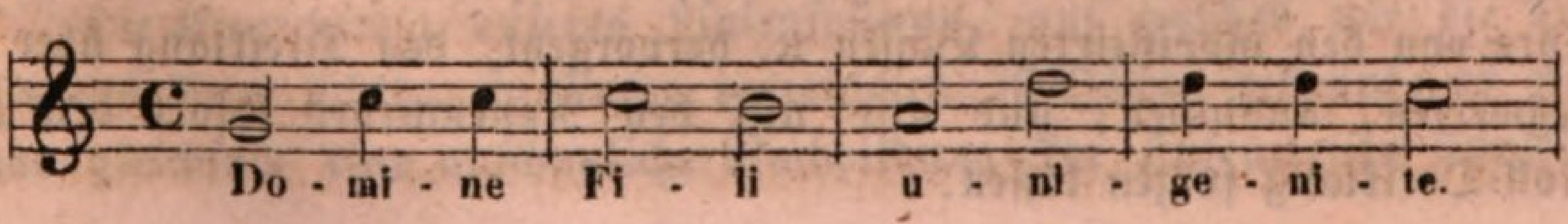
f) Nicht minder fehlerhaft ſind daher hier alle chromatiſchen und unharmoniſchen Uebergänge, woran ſich endlich

g) unmittelbar auch das Verbot aller Arten von Queerſtänden knüpft.

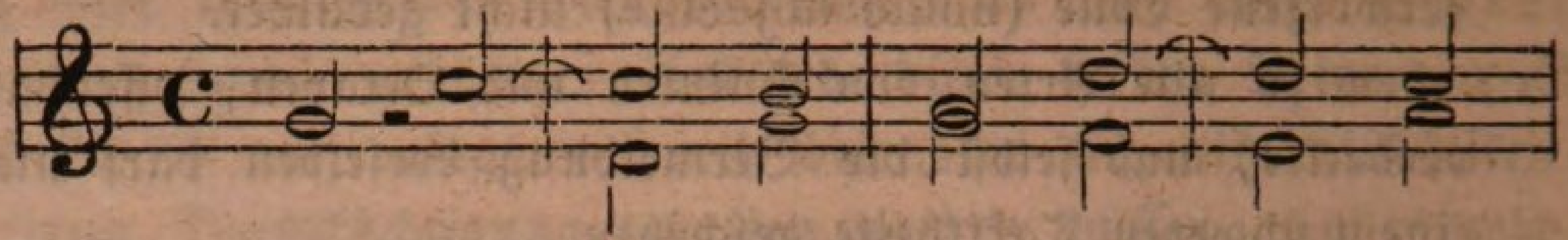
Was die Tonſtücke anbetrifft, die der Regel nach meiſt nur im ſtrengen Style verfaßt ſehn müſſen und wirklich verfaßt ſind, ſo gehören dahin zunächſt alle für die Kirche beſtimmten Werke, weshalb jener Styl, und zumal da in der Kirche meiſt nur der Geſang mit der Orgel wirkt, in der Kunſtſprache auch wohl der Stile alla Capella genannt wird; dann gehören dahin aber auch alle kirchenmäßigen Nachahmungen, als alle Arten von Contrapunkt, die einfache wie die Doppel-Fuge und endlich der Canon, kurz alle rein contrapunktiſchen Sätze, und beſonders die für bloßen Geſang ohne alle Inſtrumental-Begleitung. In ſolchen Sätzen pflegt die ganz ſtrenge Schreibart dann auch noch wohl die Regel aufzuſtellen,

daß keine zwei ganz gleichen Noten, als cc, dd, u. ſ. w., unmittelbar in ein und demſelben Takte auf einander folgen dürfen.

Doch hat dieſe Regel, außerdem daß ſie überhaupt ſelten ganz genau beobachtet wird, zwei bedeutende Ausnahmen, nämlich einmal, wenn die beiden Noten zuſammen gebunden ſind, und dann in Singſachen, wo der vielen, beſonders kurzen Sylben wegen aus einer Note oft zwei gemacht werden müſſen, um die Sylben ausſprechen zu können, wie z. B. hier:

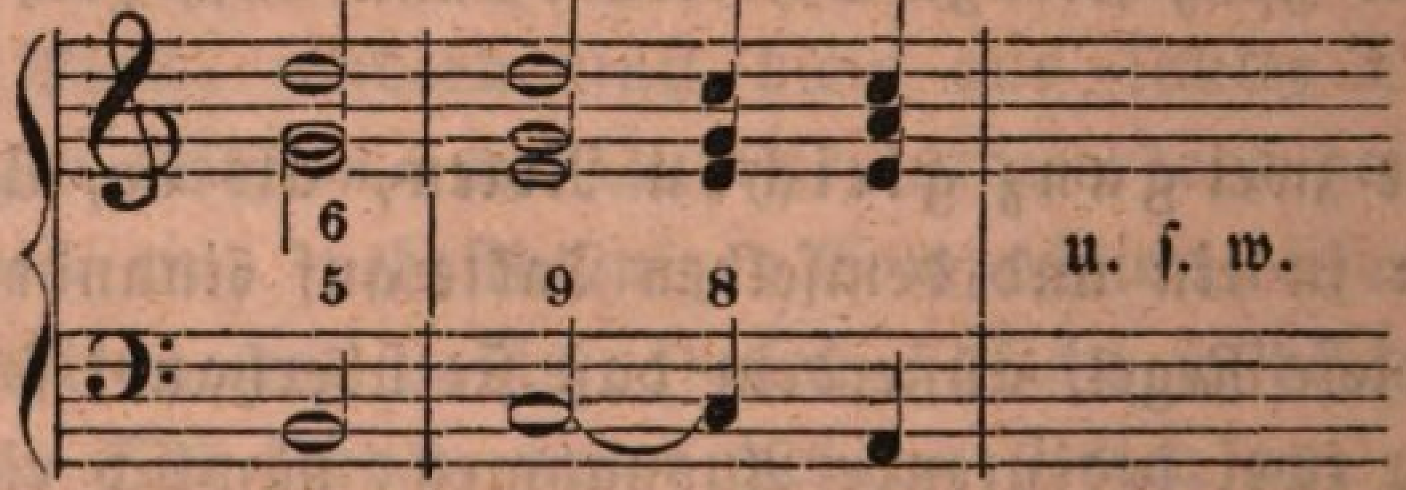


wobei die Orgel aber dieſe Begleitung hat —

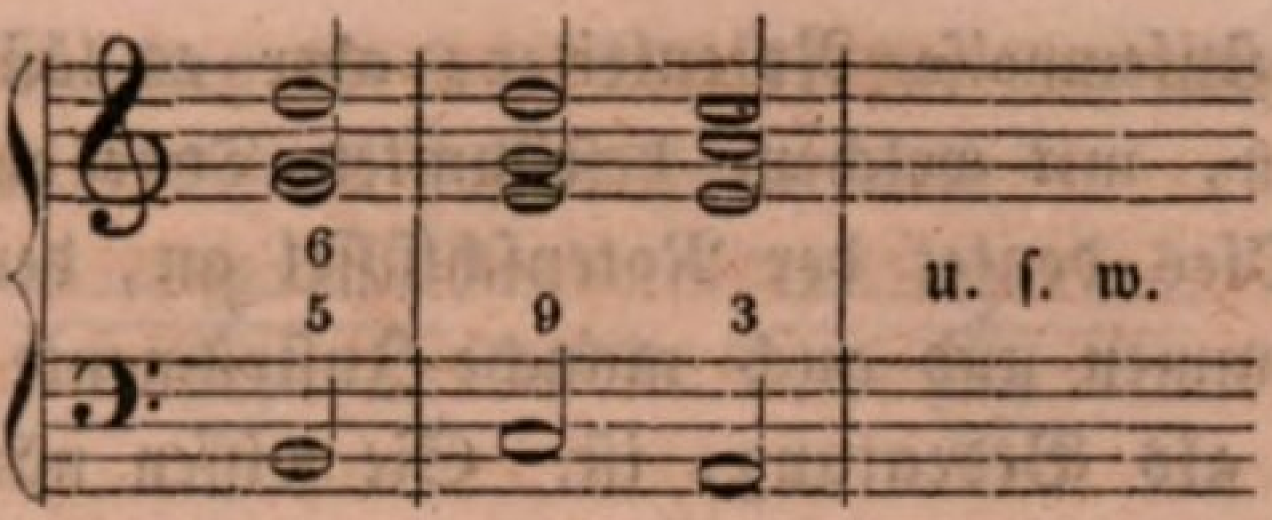


in welcher erſichtlich jene Regel befolgt wird.

Unter freier Schreibart, in welcher nun aber eben ſowohl auch Kirchen= als alle ſonſtigen Werke verfaßt ſeyn können, verſtehen wir dagegen diejenige harmoniſche Anordnung eines Tonſtücks, in welcher erlaubt iſt Alles, was nicht unmittelbar den allgemeinen Geſetzen der harmoniſchen Tonverbindung, die uns bekannt ſind, widerſpricht; in welcher wir alſo auch Diſſonanzen frei, d. h. ohne Vorbereitung und auf jedwedem Takttheile eintreten laſſen, Durchgangs= und Hülfsnoten, wie ſonſtige Verzierungen aller Art, Aufhalte oder Retardationen, chromatiſche und enharmoniſche Uebergänge, kurz Alles, was der Harmonie überhaupt möglich und zweckdienlich iſt, benutzen und anwenden können: eine Freiheit, welche ſogar ſoweit geht, daß, wie der Trugſchluß lehrt, wir Diſſonanzen ſelbſt auf einem anderen Baſſe ſich auflöſen laſſen dürfen, wenn die Intervalle des Accordes nur, in welchem jene Diſſonanz ſich auflöst, einen Dreiklang, Hauptſeptimen= oder Nonen=, alſo jedenfalls einen urſprünglichen oder ſelbſtſtändigen Accord (oder deſſen Umkehrungen) bilden, ſo daß es in Wahrheit gleichſam ſcheint, als ſey derjenige Baß, in deſſen Accorde oder über welchem die Auflöſung eigentlich hätte ſtattfinden ſollen, nur übergangen und ein anderer an deſſen Stelle geſetzt worden. In folgender Accordfolge z. B.



löst — wie Sie ſehen — die diſſonirende None im zweiten Accorde, welche in der Terz vorbereitet wurde, ſich wie gewöhniglich und ganz richtig, über ein und demſelben Baſſe in die Octav auf; aber in freier Schreibart dürfen wir recht wohl auch, was ja nicht minder aus der Lehre von den modificirten Bäſſen ꝛc. hervorgeht, den Dreiklang über C wegwerfen, auslaſſen, und alſo auf den Nonenaccord ſofort den A-Moll=Dreiklang folgen laſſen:



Nun löst ſich die None nicht mehr über ein und demſelben, ſondern über einem anderen Baſſe auf, was im ſtrengen Style nicht ſeyn dürfte, aber in freier Schreibart wohl erlaubt iſt, wenn das Verlangen des diſſonirenden Intervalls, zu ſteigen oder zu fallen zu einer Conſonanz, überhaupt nur befriedigt wird, und hier fällt die None ganz richtig eine Stufe, und das Intervall, zu welchem ſie abwärts fortſchreitet, iſt auch eine Conſonanz in ſeinem Accorde.

Das in aller Kürze die Merkmale und Geſetze einer ſogenannt ſtrengen und freien Schreibart, woran wir dieſelbe nicht allein erkennen, ſondern welche in derſelben auch beobachtet werden müſſen, und welche wir endlich auch bei dem Studium der harmoniſchen Verhältniſſe eines Kunſtwerkes nicht aus den Augen verlieren dürfen, denn in einem im ſtrengen Style geſchriebenen Tonwerke kann demnach oft Etwas Fehler und unzuläßig ſeyn, was in einem im freien Style verfaßten völlig erlaubt und ſogar gut erſcheint. Die einzelnen Gegenſtände, als Diſſonanzen, Durchgangs- und Hülfsnoten, chromatiſche und enharmoniſche Uebergänge, Vorhalte, Retardationen u. ſ. w., welche bei dieſer unterſchiedlichen Behandlung des ſtrengen und freien Satzes beſonders berührt werden, und die ich oben in der Entwicklung des Unterſchieds auch beſonders namhaft machte, ſind Ihnen ſammt ihren allgemeinen und beſonderen Verhältniſſen ſchon längſt bekannt, und ich brauche mich daher auch nicht länger dabei aufzuhalten und vielleicht durch Beiſpiele gar die unterſchiedene Behandlung derſelben in einem freien und in einem ſtrengen Satze darzuthun. Jene allgemeine Andeutung genügt, und ich gehe nun ſofort zu der zweiten Art von Kenntniſſen über, welche das Studium der verſchiedenen Muſikwerke insbeſondere noch nothwendig vorausſetzt, nämlich die Kenntniß der verſchiedenen Schlüſſel.

2. Verſchiedenheit der Notenſchlüſſel.

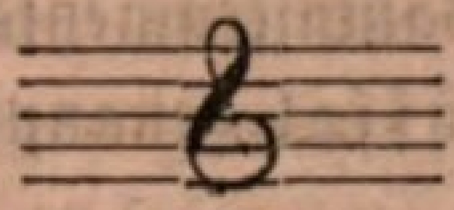
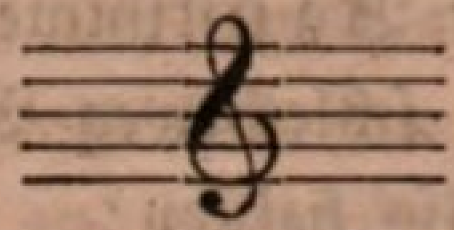
Die Einrichtung unſeres Linienſyſtems, auf welches wir die Töne für das Auge ſichtbar in Noten verzeichnen, iſt Ihnen bekannt: es giebt uns gleichſam eine anſchauliche Nachbildung der ſtufenweiſen Tonleiter

für die eben ſo ſtufenweiſe Notenleiter, aber es läßt an und für ſich noch unentſchieden, mit welchem beſtimmten Tone eigentlich die Leiter beginnen ſoll. Dies deutet der Notenſchlüſſel an, der nun aber für die verſchiedenen Stimmen und auch manche Inſtrumente ein verſchiedener, ſowohl in Form als Bedeutung, iſt. Sie wiſſen nämlich eben ſo gut, meine Herren! als Ihnen die Einrichtung unſeres Linienſyſtems und unſerer ganzen Tonſchrift bekannt iſt, daß, wenn die Noten zu weit über oder unter das Linienſyſtem hinausreichen, die vielen kleinen Nebenlinien, welche wir alsdann zur Aufzeichnung der Noten bedürfen, das Leſen derſelben und ihre Ueberſicht bedeutend erſchweren. Bedienen wir uns doch daher auch bei den gewöhnlichen Schlüſſeln, dem ſogenannten Violin- und Baßſchlüſſel, welche Sie Alle als die gangbarſten genau genug kennen, ſo bald die Noten zu weit über oder unter das Linienſyſtem hinausreichen, des Mittels, daß wir die Noten um eine Octave tiefer oder höher ſchreiben, und dann mit Worten oder Zeichen daneben bemerken, daß die Töne um eine Octave höher oder tiefer geſpielt oder geſungen werden ſollen. Dieſes Mittel läßt ſich jedoch nur bei einzelnen Stellen anwenden, aber nicht wohl bei einem ganzen Tonſtücke, und deshalb haben wir für diejenigen Inſtrumente oder Stimmen, deren Noten bei Anwendung des Violinſchlüſſels zu weit über, und bei Anwendung des Baßſchlüſſels zu weit unter das Linienſyſtem zu ſtehen kommen und daher gar häufig viele kleine Nebenlinien erfordern würden, ganz eigene Notenſchlüſſel, deren Kenntniß natürlich nun nicht weniger denn die Kenntniß des gewöhnlichen Violin- und Baßſchlüſſels zum Studium größerer Tonwerke nöthig iſt, da, ſo bald jene Stimmen und Inſtrumente darin vorkommen, deren Noten auch in dieſen Schlüſſeln geſchrieben ſind, und wir die Noten niemals kennen, wenn wir nicht auch die Bedeutung des Schlüſſels wiſſen. Ich will nun in Folgendem, damit Sie zugleich eine Vergleichung unter denſelben anſtellen können, eine Erklärung ſämmtlicher jetzt in der Muſik gebräuchlicher Schlüſſel herſetzen.

In Beziehung auf die bloße Form, die Figur haben wir in der Beziehung nur drei ſolcher verſchiedener Schlüſſel zu merken:

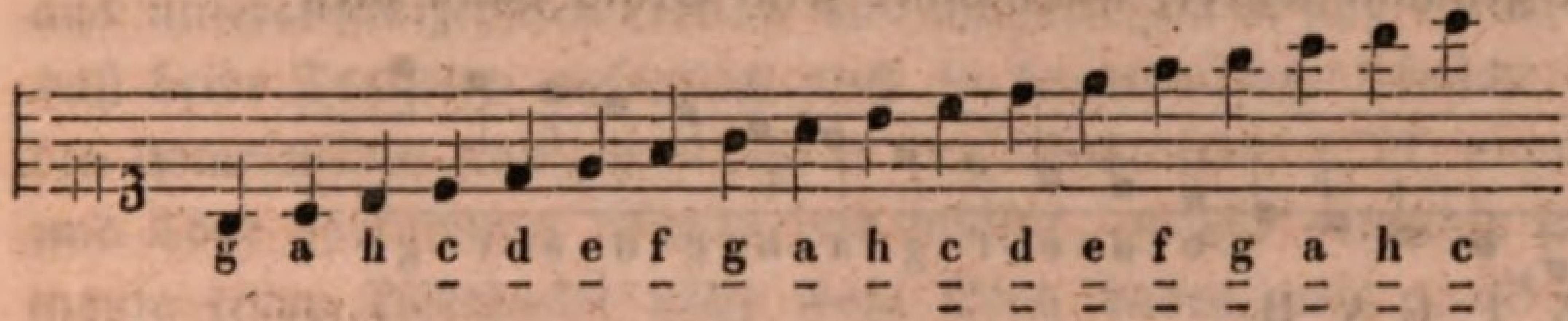
1) den ſogenannten C-Schlüſſel, der dieſe Geſtalt hat: 𝄡 oder 𝄡 oder auch 𝄡, und auf welcher Linie er ſteht, den Sitz des eingeſtrichenen c anzeigt, woher denn auch ſein Name kommt;
2) den ſogenannten F-Schlüſſel, der dieſe Geſtalt hat: 𝄢 oder 𝄢 oder 𝄢, und den Sitz des kleinen f andeutet;

3) den ſogenannten G-Schlüſſel, der den Sitz des eingeſtrichenen g beſtimmt und deſſen Form auch

 oder 

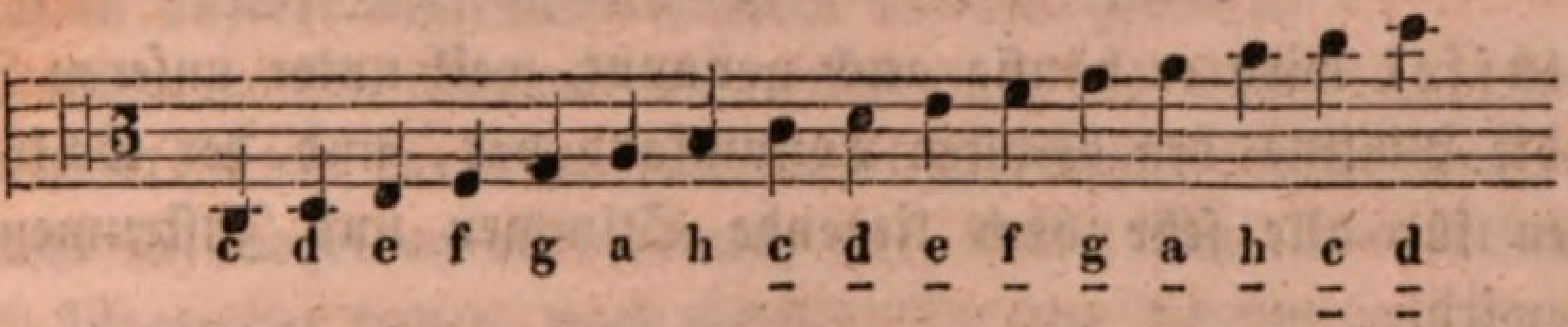
aus einem verzogenen deutſchen oder lateiniſchen G entſtanden ſeyn mag.

Der C-Schlüſſel wird nun in dreierlei Weiſe gebraucht, einmal als ſogenannter Diſcantſchlüſſel, als welchen wir ihn in allen älteren Clavierwerken und jetzt noch in meiſt allen Sopranſingſtimmen finden, und als welcher er jedesmal auf der erſten (unterſten) Linie ſteht, wornach alſo die Noten nach ihm folgende Scala bilden:



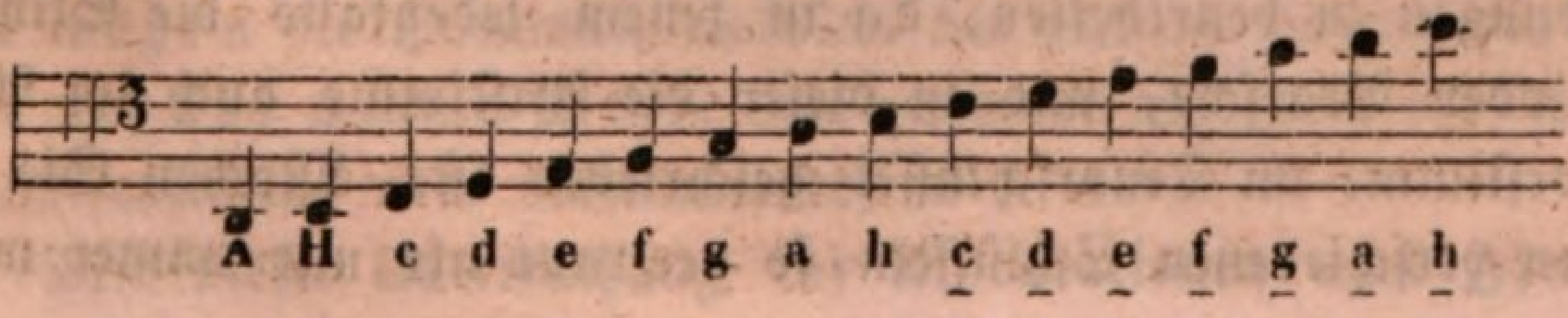
u. ſ. w.

Dann wird er auch gebraucht als ſogenannter Altſchlüſſel, als welcher er beſonders in allen Notenſtimmen für die Altſtimme und diejenigen Inſtrumente vorkommt, die mit jener Stimme ziemlich einerlei Tonumfang haben, wie z. B. die Bratſche, und als welcher er immer auf der dritten Linie ſteht, wo er anzeigt, daß die Note auf dieſer Linie das eingeſtrichene c bedeutet, ſo daß die Scala nach dieſem Schlüſſel lautet:



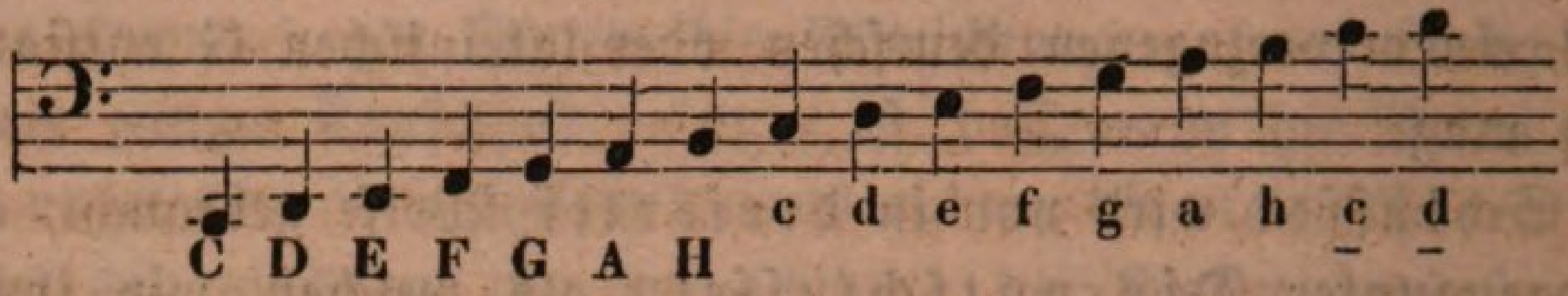
u. ſ. w.

und endlich drittens als ſogenannter Tenorſchlüſſel, als welcher er auf der vierten Linie ſteht und den Sitz des eingeſtrichenen c auf dieſer Linie anzeigt, wie in allen Notenſtimmen für die Tenorgeſangſtimmen und diejenigen Inſtrumente, die mit dieſer Stimme in gleicher Tonhöhe ſtehen, wie z. B. häufig in den Noten für Violoncell, Tenorpoſaune ꝛc., ſo daß ſeine Scala lautet:



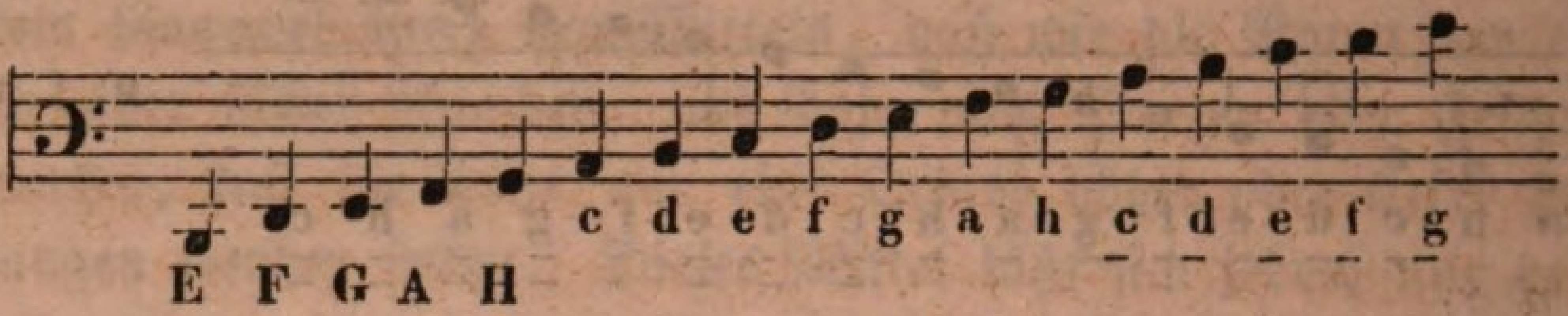
u. ſ. w.

Der F-Schlüſſel findet ſich bei uns und in neueren Muſikwerken nur auf der vierten Linie, wo er den Sitz des kleinen f anzeigt, und wird blos bei Noten für Baßſtimmen und Baßinſtrumente angewendet, weshalb er auch wohl ſchlechtweg Baßſchlüſſel genannt wird, ſo daß die Noten nach ihm alſo heißen:



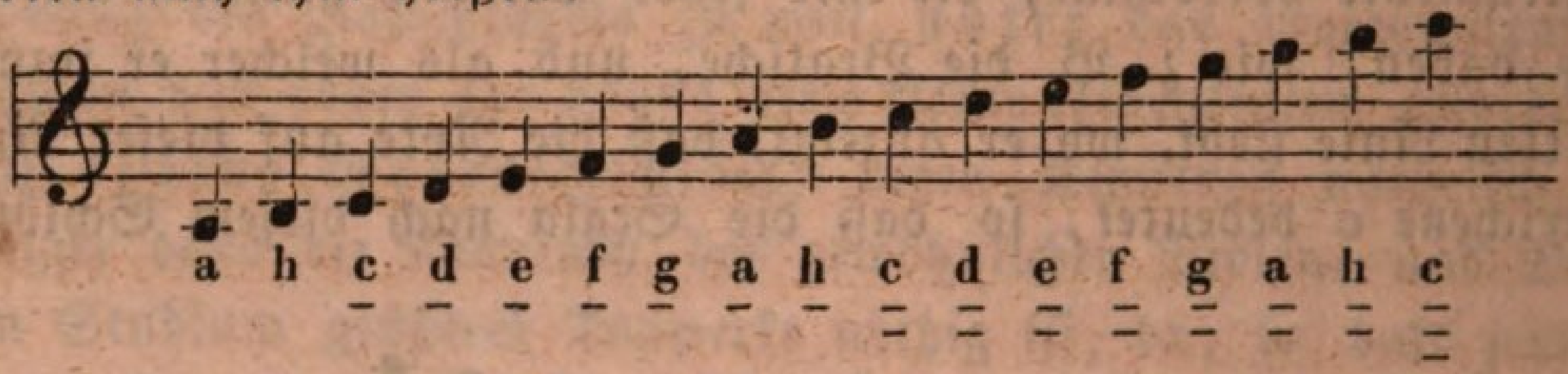
u. ſ. w.

Ehedem ward er übrigens für Baßſtimmen von einer höheren Tonlage, als Bariton, auch wohl auf der dritten Linie angewendet, wo er ebenfalls den Sitz des kleinen f anzeigte, und insbeſondere Baritonſchlüſſel genannt wurde, als welcher ſeine Scala dann hieß:



u. ſ. w.

Der G-Schlüſſel ſteht bekanntlich mit ſeinem Haken immer auf der zweiten Linie und zeigt den Sitz des eingeſtrichenen g an, ſo daß die Noten nach ihm heißen:



u. ſ. w.

Violinſchlüſſel wird er häufig auch genannt, weil unter unſeren Inſtrumenten die Violine den höchſten Tonumfang hat, und der Schlüſſel in den Noten für alle ſehr hoch liegende Stimmen und Inſtrumenten angewendet wird.

Wie nothwendig zum Studium fremder Kunſtwerke die genaue und geläufige Kenntniß der verſchiedenen Schlüſſel außer dem gewöhnlichen Violin- und Baßſchlüſſel iſt, mag Ihnen die einfache Thatſache beweiſen, daß Sie ohne dieſe Kenntniß nicht im Stande ſind, auch nur das allerleichteſte und allereinfachſte Quartett oder die Partitur eines noch ſo einfach geſetzten Chors zu leſen und ſomit die darin vorkommenden Harmonieverbindungen zu beurtheilen, da in jenem jedenfalls die Stimme der Altviole oder Bratſche, und in dieſer die Altſtimme auch im Alt-, und die Tenorſtimme im Tenorſchlüſſel geſchrieben iſt. Machen Sie ſich daher mit den verſchiedenen Schlüſſeln ſo vertraut als nur immer mög-

lich, damit Sie die nach denſelben geſchriebenen Noten gleich geläufig und fertig zu leſen und zu ſpielen oder zu ſingen im Stande ſind.

Haben Sie nun aber die Kenntniß der verſchiedenen Schlüſſel ſich vollkommen zu eigen gemacht, und wiſſen auch den ſogenannt ſtrengen und freien Styl gehörig von einander zu unterſcheiden, ſo kommt es nur noch darauf an, daß Sie ſich eine gewiſſe Fertigkeit in dem Erkennen der verſchiedenen Harmonieverbindungen eines Tonſtücks erwerben, um des ganzen Nutzens eines Studiums deſſelben ſich zu vergewiſſern, und dieſe oder eine ſolche Fertigkeit wird Ihnen ohnfehlbar, wenn Sie bei jenem Studium in folgender methodiſcher Weiſe verfahren.

Zuerſt ſehen Sie auf die Tonart, in welcher das Tonſtück geſchrieben iſt, welche es iſt und ob Dur oder Moll, denn Sie wiſſen aus unſerer fünfzehnten Lection und anderen Zeiten und Orten her ſchon, daß beide Tonarten weſentlich auch in harmoniſcher Hinſicht von einander unterſchieden ſind, und daß in der Molltonart z. B. manche Accorde und Töne vorkommen können und müſſen, welche entweder in der Harmonie einer Durtonart nicht wohl Platz haben, wie z. B. der kleine Nonenaccord, oder welche der Vorzeichnung dieſer Tonart nicht wohl entſprechen, als die große Septime (der Leitton) und die große Terz im Dominantenaccorde.

Dann, nach der Tonart, prüfen Sie das Zeitmaaß, denn wie weſentlich verſchieden die mancherlei Taktarten hinſichtlich der rhythmiſchen Accentuation von einander ſind, iſt Ihnen nicht allein aus der allgemeinen Muſiklehre her ſchon bekannt, ſondern haben wir insbeſondere auch in unſerer dreiunddreißigſten Lection gelernt.

Kennen Sie Tonart und Zeitmaaß des Tonſtücks, ſo ſuchen Sie die Grundbäſſe zu den mancherlei Accorden und Harmonieverbindungen, welche in demſelben vorkommen, auf, damit Sie einen ſicheren Maaßſtab und Wegweiſer haben, nach welchem Sie jene Accorde und Harmonieverbindungen, nicht allein hinſichtlich ihres Seyns, ſondern hinſichtlich ihres Entſtehens und ihrer ganzen Weſenheit auch, beurtheilen können.

Nachdem Sie mit Aufſuchung der Grundbäſſe fertig ſind, die natürlich nicht daſtehen, ſobald die Accorde umgekehrte oder abgeleitete ſind, und die nun ſowohl urſprüngliche als modificirte ſeyn können, unterſuchen Sie die Modulationen und Ausweichungen, alſo nicht allein wo und wohin die Harmonie vielleicht hie und da ausweicht, ſondern auch wie und auf welche Weiſe dies geſchehen iſt, durch welchen Accord, Hauptſeptimen- oder Nonenaccord, u. ſ. w.

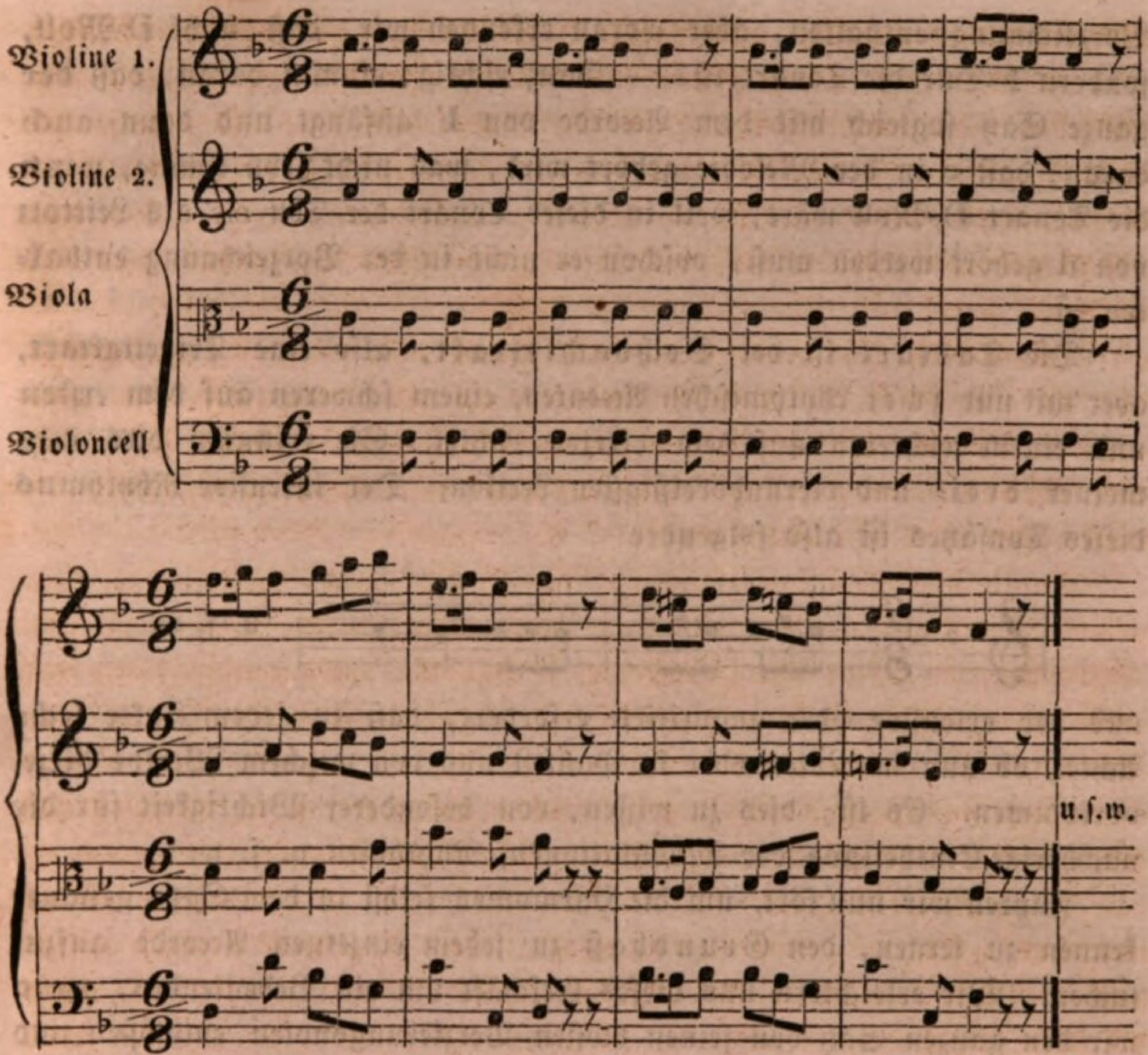
Mit dieſer Unterſuchung der Modulationen wird Ihnen dann von

ſelbſt ſchon das ganze harmoniſche Gebäude des Tonſtücks mehr klar, und erkennen Sie es wenigſtens in ſeinen Hauptbeſtandtheilen und vornehmſten Zuſammenfügungen, ſo daß nunmehr nur noch übrig bleibt, auch über die engeren Verbindungen und zarteren Zuſammenknüpfungen uns zu unterrichten, und hieher gehört vor Allem die Prüfung der verſchiedenen Diſſonanzen, welche und wo ſolche vorhanden ſind, zu welchem Zweck und wie behandelt.

Unmittelbar folgen wird dieſer Prüfung das Auffinden und Erkennen der mancherlei harmoniſchen Verzierungen, die nicht minder zu einer engeren Verwebung der einzelnen Harmonieglieder in einander beitragen, als: Nebenharmonien, Durchgangs- und Hülfs-Noten, und was damit in Verbindung ſteht.

Damit breitet ſich unzweifelhaft denn das ganze harmoniſche Tongewebe des Tonſtückes wie ein, auch in ſeinen allerfeinſten und zarteſten Verknüpfungen, klar überſchaulicher, ja bis zur Durchſichtigkeit deutlich erkennbarer, buntgefärbter Zeugſtoff vor Ihrem geiſtigen Auge aus, und Sie können nunmehr getroſt über die Gränzen des eigentlich Materiellen hinaus in dasjenige Reich treten, aus welchem das ganze Tonſtück erſt ſein wahres, wirkſames Leben, ſeine bewegende Kraft ſchöpfte, nämlich in das Reich ſeiner rhythmiſchen Bauverhältniſſe, durch welche es ſich vornehmlich erſt zu einem wahren muſikaliſchen Kunſtwerke, einem wahrhaft muſikaliſchen Redevortrage erhebt, und wo denn natürlich zunächſt die kleineren, dann die größeren rhythmiſchen Abtheilungen, alſo Abſätze und Perioden nebſt den Imitationen u. ſ. w., welche aus deren Einkleidung vielleicht hervorgehen, Ihrer Betrachtung entgegentreten.

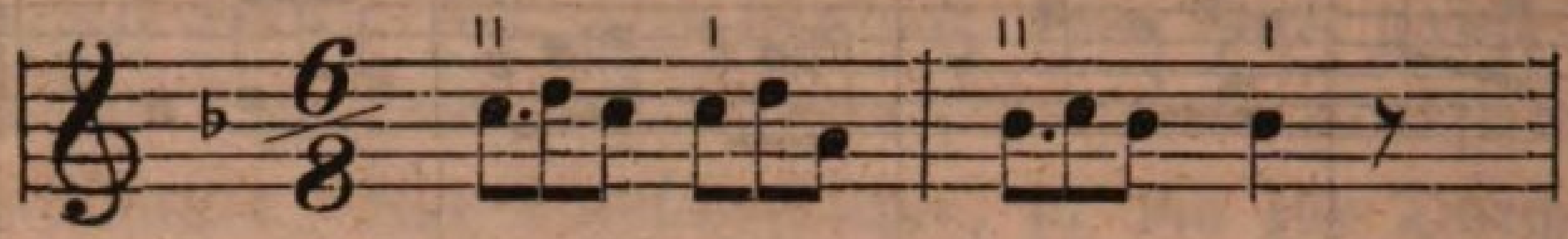
Zur Probe wollen wir nun einmal ein Tonſtück auf dieſe Weiſe und in dieſer methodiſchen Ordnung analyſiren, und Sie werden ſich von ſelbſt überzeugen, wie, in ſolcher Art den harmoniſchen Bau eines Tonſtücks angeſchaut, auch nicht der kleinſte Theil in demſelben unſerem Auge verborgen und unſerer Erkenntniß dunkel bleibt, damit dann aber auch zu der Ueberzeugung gelangen, daß in der That mein Unterricht — vollendet iſt, d. h. ſeine Vollſtändigkeit erreicht hat. Begreiflich iſt zu einem größeren Tonſtücke, das ich zu dem Behufe lieber verwenden möchte, hier kein Raum; doch wird auch ein kleinerer Satz hinreichen, Ihnen eine Anſchauungs- oder vielmehr Studiums-Methode praktiſch ins Licht zu ſetzen. Nehmen wir dazu den Anfang des Adagio aus dem vierten Quartette von Haydn. Derſelbe lautet:



Sehen wir alſo nun zunächſt auf die Tonart, in welcher der Satz ſteht: Sie antworten ſofort, in F-Dur; allerdings, aber woher wiſſen, woraus und woran erſehen Sie das? — an der Vorzeichnung, ſagen Sie; freilich iſt in F-Dur ein b vorgezeichnet, aber in D-Moll iſt auch ein b und daſſelbe b vorgezeichnet, ſo könnte demnach die Tonart ja eben ſo gut auch D-Moll ſeyn? Nein, meinen Sie, weil der Satz auch mit F ſchließt. Dieſer Grund iſt aber nicht triftig genug, denn einmal iſt das ganze Tonſtück mit dieſem Satze noch nicht aus, nicht vollendet, und dann könnte ja im Verlaufe deſſelben auch eine Modulation nach F vorgenommen und dieſe Tonart nun zur Schlußtonart erhoben werden. Die Haupttonart des Satzes iſt in der That F-Dur, aber jene Gründe, welche Sie mir für das Erkennen derſelben angeben, mögen wohl in der allgemeinen Muſiklehre, können niemals aber dem Harmoniker genügen. Eine von den beiden Tonarten, F-Dur oder D-Moll, muß Grundtonart des Satzes ſeyn, denn nur in dieſen beiden Tonarten iſt ein b in der

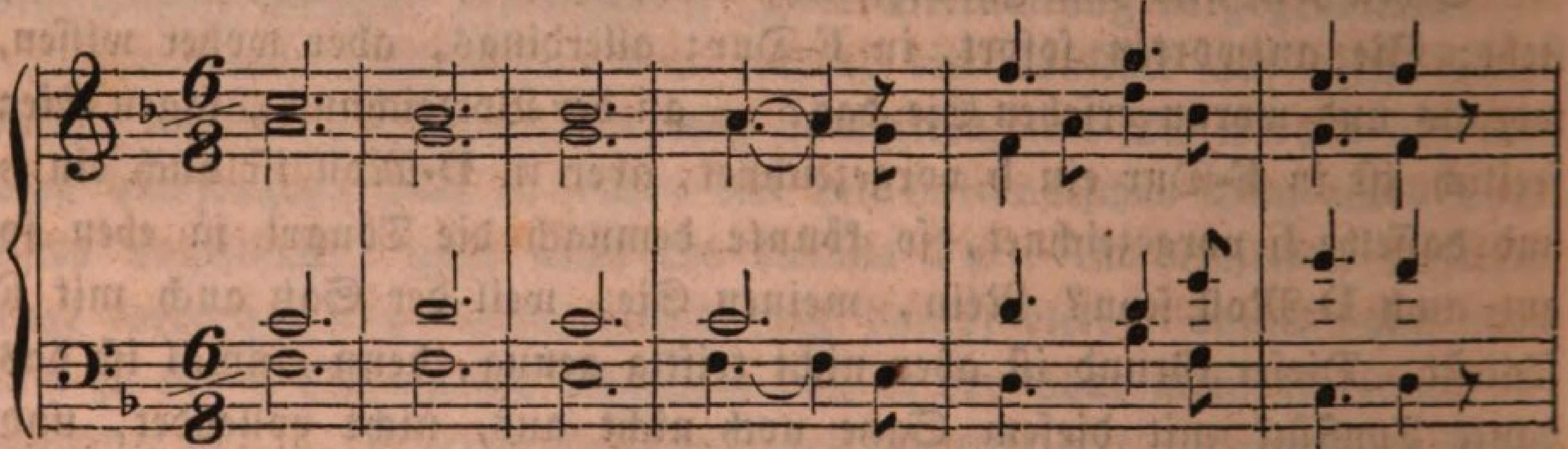
Vorzeichnung enthalten, aber woran erkennen wir, daß nicht D-Moll, ſondern F-Dur die Tonart iſt? — Ganz richtig: einmal daran, daß der ganze Satz ſogleich mit dem Accorde von F anfängt und dann auch daran, daß c in der Melodie gehört wird, was nicht ſeyn könnte, wenn die Tonart D-Moll wäre, weil in dieſer Tonart der Ton cis als Leitton von d gehört werden muß, obſchon er nicht in der Vorzeichnung enthalten iſt.

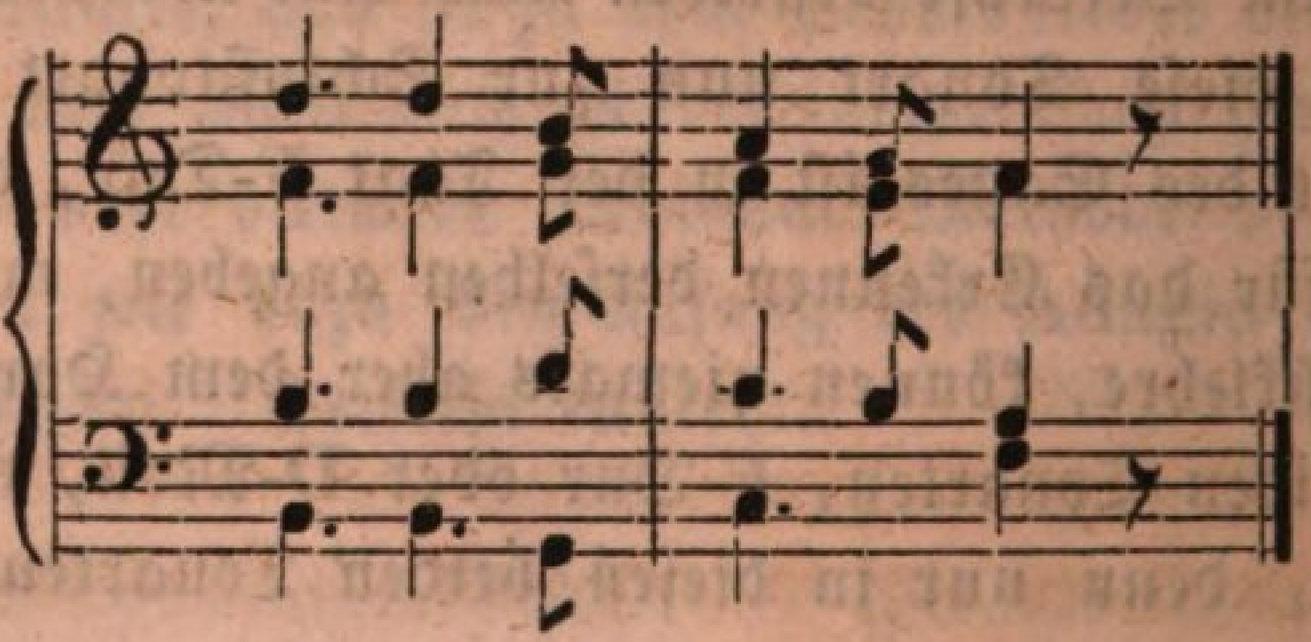
Die **Taktart** iſt der **Sechsachteltakt**, alſo eine **Tripeltaktart**, aber mit nur **zwei** rhythmiſchen Accenten, einem ſchweren auf dem erſten und einem leichteren auf dem vierten Achtel. Sie erinnern dies aus meiner **drei-** und vierunddreißigſten Lection. Der intenſive Rhythmus dieſes Tonſatzes iſt alſo folgender


u. ſ. w.

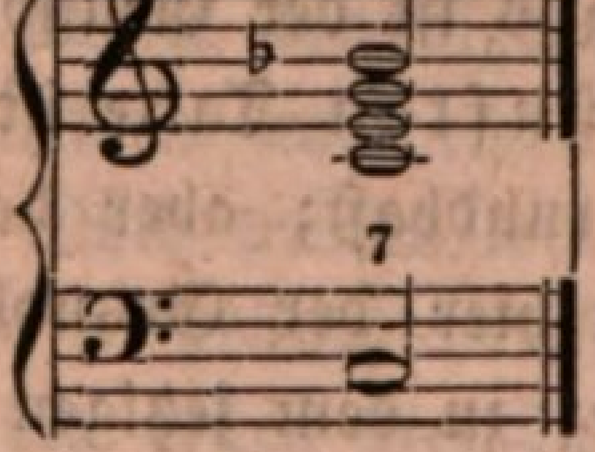
und der extenſive oder quantitirte erfordert, daß in jedem Takte ſechs Achtel, ob nun in Noten oder in Pauſen und von welchem Werthe dieſe, vorkommen. Es iſt, dies zu wiſſen, von beſonderer Wichtigkeit für die nachherige Eintheilung der Modulationen, Rhythmen u. ſ. w.

Fahren wir nun fort, um die Harmonien ſelbſt in dem Satze genauer kennen zu lernen, den **Grundbaß** zu jedem einzelnen Accorde aufzuſuchen. Wir erleichtern uns dieſes Geſchäft um ein Bedeutendes, wenn wir den ganzen Satz von ſeinen bloßen Verzierungsnoten entblößen und auf ſeine einfachſten Accorde zurückführen. Dieſe ſind folgende:

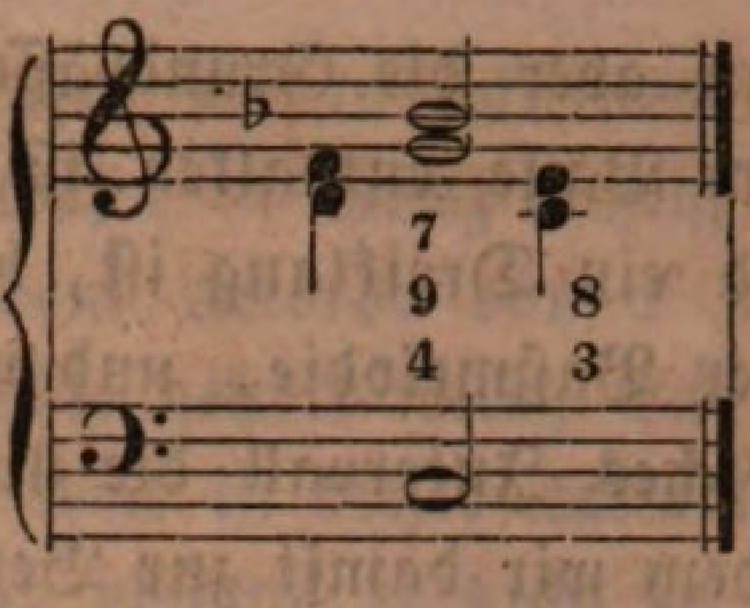




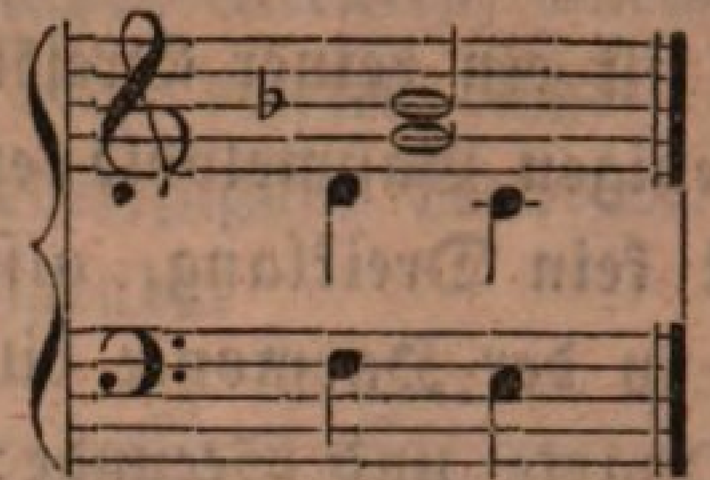
Wie werden wir nun aber die Grundbäſſe beſtimmen können, da keine Bezifferung über dem Baſſe enthalten iſt? — Ganz leicht, meine Herren! — wo der Accord ein Dreiklang iſt, befindet ſich natürlich jetzt ſchon der Grundbaß in der Baßmelodie, und wo er kein Dreiklang iſt, rechnen wir nun aus, welches Intervall die übrigen Harmonientöne zu dem Baſſe bilden, und indem wir damit zur Bezifferung gelangen, bietet ſich der Grundbaß, da wir genau wiſſen, welche Accorde durch die Umkehrung der verſchiedenen Grundaccorde entſtehen, gewiſſermaßen von ſelbſt dar. Gehen wir bei unſerer Unterſuchung von Accord zu Accord weiter. Der erſte Accord iſt ein reiner Dreiklang, alſo iſt der Grundbaß auch ſchon in der jetzigen Baßmelodie enthalten — F. Aber der zweite Accord: dieſer iſt kein Dreiklang, alſo iſt auch ſein Baß kein Grundbaß; die Intervalle in der Harmonie bilden zu dem jetzigen Baſſe eine große Sexte, reine Quarte und Secunde: alſo wäre es wohl ein Secundquartſextenaccord, der durch die dritte Umkehrung des Hauptſeptimenaccordes entſteht, und da bei ſolcher die Septime in den Baß kommt, ſo wäre wohl der Grundbaß G? — Nein, meine Herren! ein ſolcher Secundquartſextenaccord müßte die übermäßige Quarte als urſprüngliche große Terz enthalten, und da dieſe hier nicht vorhanden iſt, ſo muß auch der Grundbaß ein anderer ſeyn; welcher? — Ohne Zweifel ſehen Sie augenblicklich, daß dieſer Accord nur ein Vorhaltsaccord iſt, und er urſprünglich kein anderer als der folgende Accord, den Sie ſofort als die erſte Umkehrung des gewöhnlichen Hauptſeptimenaccordes über C erkennen, alſo als einen Quintſextenaccord, und da in dieſem Hauptſeptimenaccorde die Octav c vorgehalten ward durch die None d, und die Terz e durch die Quarte f, dann der Accord ſo umgekehrt, daß die Terz in den Baß zu liegen kam, entſtand jener Secundenaccord mit reiner Quarte. Ich will die Accorde ſelbſt herſetzen, ſo wird Ihnen die Sache vollkommen deutlich. Ich ſage der Accord iſt urſprünglich der Septimenaccord über C, alſo dieſer:



führen wir die diſſonirende Quarte und None in dem Accorde als Vorhalt von Terz und Octav ein, ſo entſteht dieſe Harmonie:

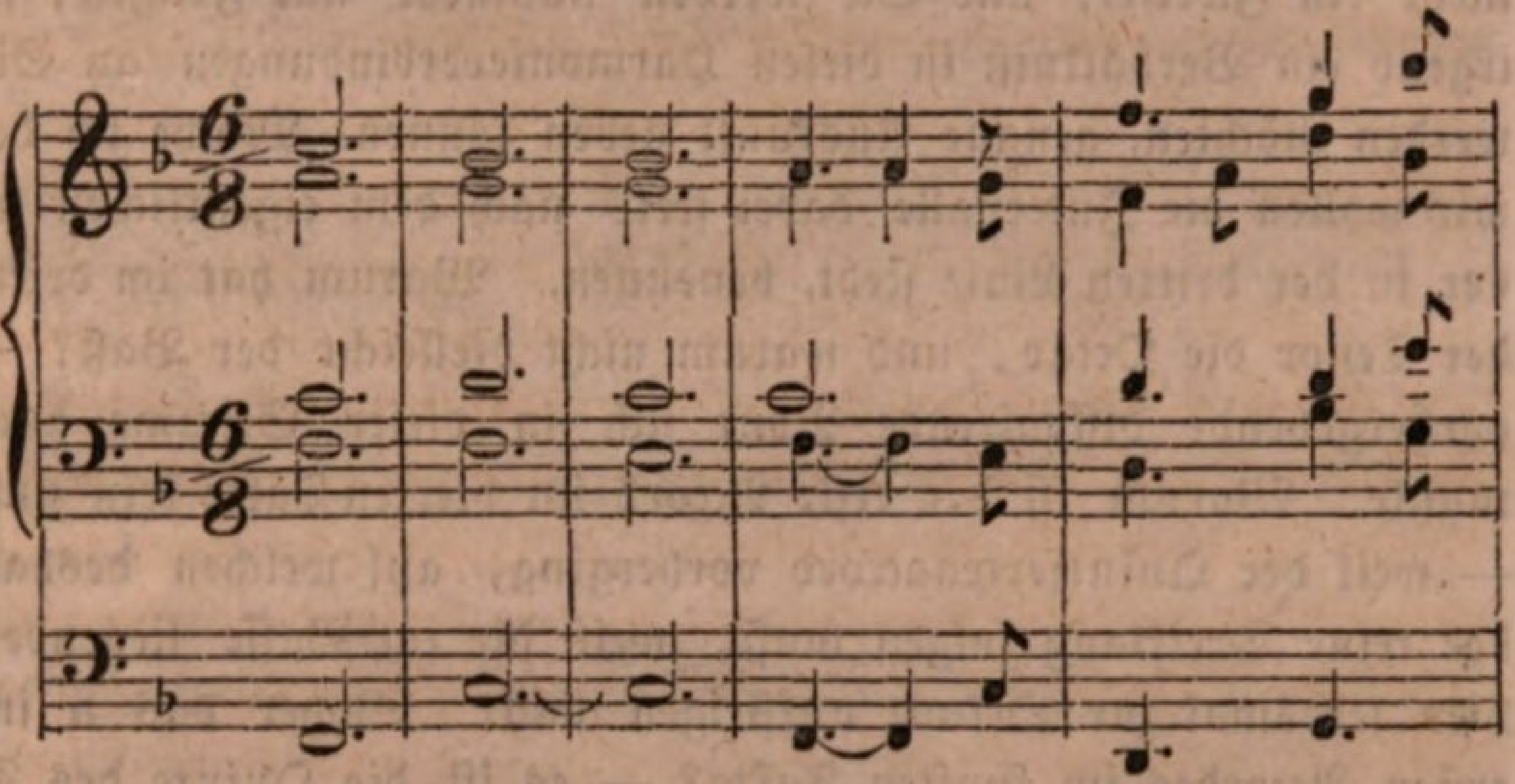


und kehren wir nun den Accord ſo um, daß die Terz in den Baß kommt, ſo muß natürlich auch die diſſonirende Quarte in den Baß kommen, und es entſteht dieſe Harmonie:

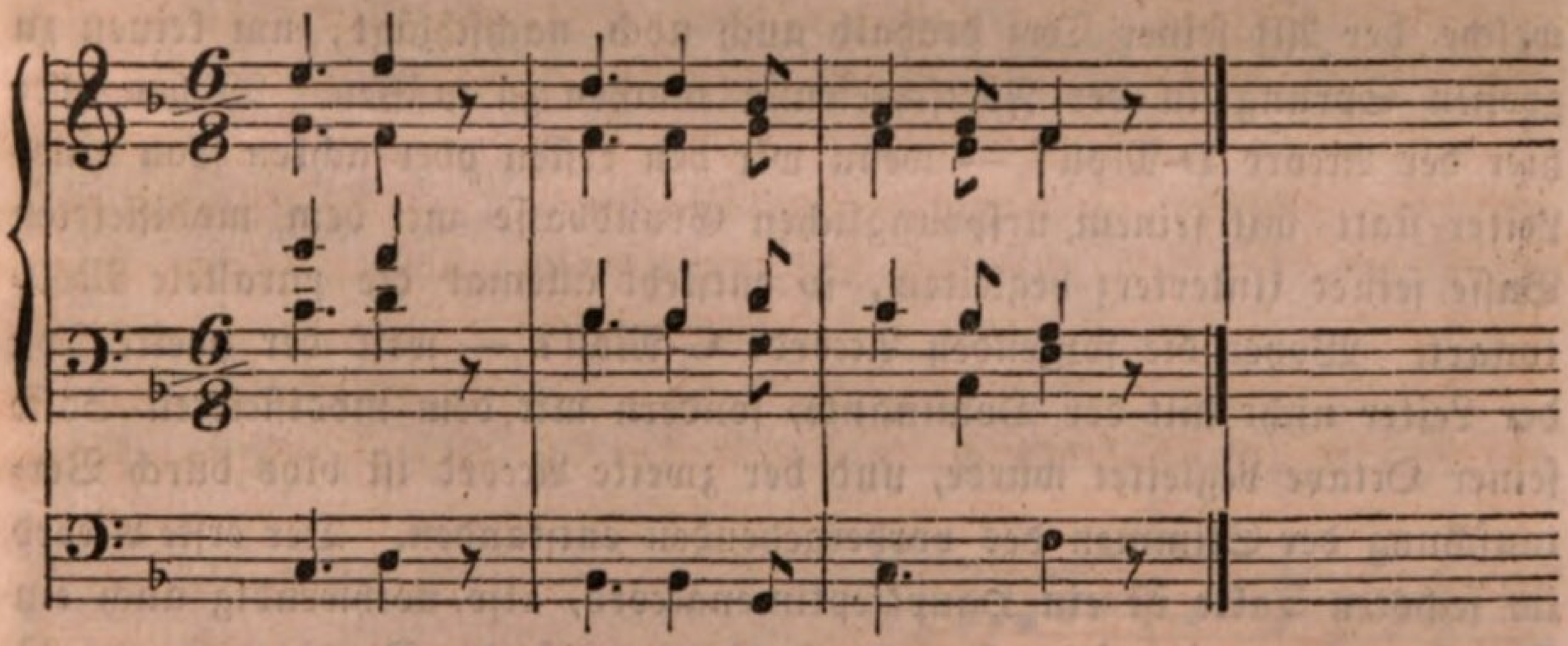


Da haben Sie denn den obigen Accord wieder, deſſen Zeitwerth dort nur über einen ganzen Takt vertheilt iſt, ſo daß Vorhalts= und Auflöſungs=accord zwei volle Takte einnehmen. Nun frägt es ſich nur noch, ob beide Vorhalte auch gehörig vorbereitet ſind? — die im Baſſe liegende Quarte, ſehen Sie, iſt ganz richtig vorbereitet in der Octav; nur die None erſcheint nicht vorbereitet; aber hier erinnern wir uns wieder, daß das Tonſtück in einem freien Style geſchrieben iſt, wo bekanntlich die None (jetzt Sexte) auch wohl unvorbereitet eintreten darf. Mit dieſer Erklärung des zweiten Accordes haben Sie aber bereits auch die des dritten, und der Grundbaß von beiden Accorden iſt — C. Der erſte Accord im vierten Takte iſt ein reiner Dreiklang, alſo iſt ſein jetziger Baß F auch ſchon ſein Grundbaß. Das letzte Achtel in dieſem Takte bildet, weil ein anderer Baß vorhanden iſt, auch einen neuen Accord, und welches iſt deſſen Grundbaß? — der Accord iſt kein Dreiklang, ſondern ſeine Intervalle ſind Sexte und Terz des Baßtones, alſo iſt er ein Sextenaccord, und dieſer entſteht? — durch die erſte Umkehrung eines Dreiklanges, wobei die Terz in den Baß zu liegen kommt; von welchem Tone iſt e die Terz? — von c, alſo iſt der Grundbaß dieſes Accordes auch — C. Der erſte Accord im fünften Takte iſt ein Dreiklang, alſo iſt ſein jetziger Baß D auch ſein Grundbaß; aber der zweite Accord über B iſt kein Dreiklang: welches iſt hier der Grundbaß? die Intervalle des Accordes ſind Sexte und Terz zu dem jetzigen Baſſe, alſo iſt der Accord ein Sextenaccord, und da dieſer durch die erſte Umkehrung eines Dreiklangs entſteht, und das im Baſſe liegende B die Terz iſt von G, ſo iſt der Grundbaß auch — G. Der letzte Accord in dieſem Takte iſt wie=

derum ein Dreiklang, alſo iſt ſein jetziger Baß G auch ſein urſprünglicher Grundbaß. Ebenſo verhält es ſich mit den beiden Accorden im *ſechsten* Takte, wo C und D die Grundbäſſe ſind, ungeachtet im erſten Accorde der Tenor die Septime hat; und mit den beiden verſchiedenen Accorden im *ſiebenten*, wie den drei Accorden in dem *achten* Takte, bei denen Sie auf den erſten Blick die Cadenz erkennen. Schreibe ich jetzt das Beiſpiel noch einmal vollſtändig, d. h. mit ſeinen Hauptaccorden her, und ſetze in eine dritte Linie zur beſſeren Ueberſicht auch den Grundbaß:



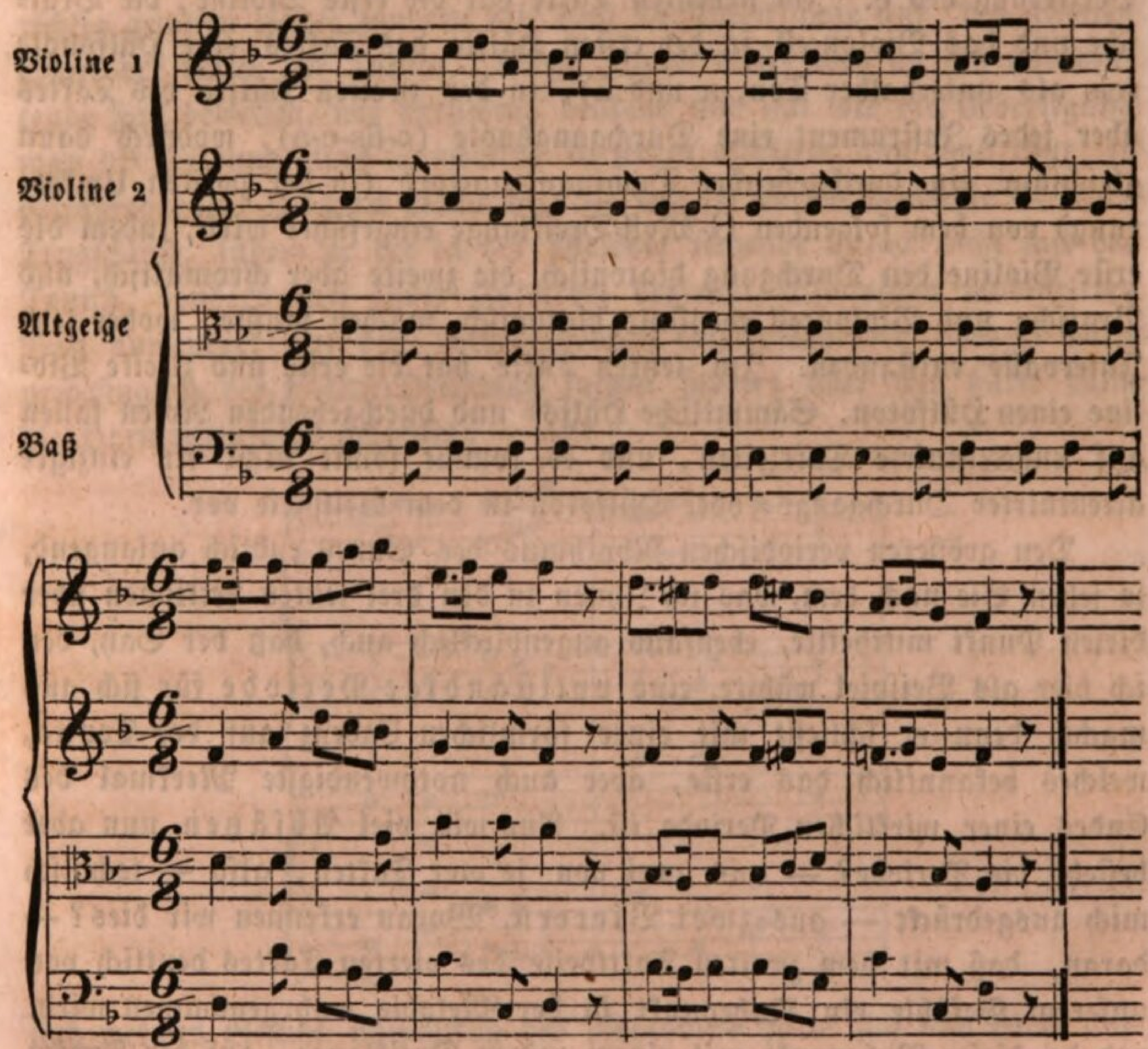
Grundbaß.



Haben wir nun aber damit den eigentlichen Grundbaß der ganzen Harmonienreihe, ſo muß Ihnen auch ſchon das ganze Weſen derſelben vollkommen klar werden. Doch prüfen wir vor Weiterem den Grundbaß ſelbſt auch, welches der urſprüngliche iſt, und wo ſich vielleicht ein modificirter befindet. In den erſten vier Takten iſt er der urſprüngliche; aber wie konnte unter das b in der Melodie des zweiten und dritten Taktes die Dominante C als Grundbaß kommen, da b der vierte Ton in der Leiter von F iſt? — weil es im vierten Takte eine Stufe fällt

und zur Terz der Leiter hinabſteigt. Im fünften Takte iſt der Grundbaß ein modificirter, weil f und g in der Melodie eigentlich die Tonica und Dominante hätten zum Grundbaſſe haben ſollen, aber erſteres begleitet iſt mit ſeiner Unterterz, und letzteres mit ſeiner Octav. Im ſechsten Takte iſt der erſte Grundbaß ein urſprünglicher, und der zweite ein modificirter; im ſiebenten Takte iſt das B der urſprüngliche und das G ein modificirter Grundbaß, und im achten Takte hat die Cadenz natürlich nur den urſprünglichen Grundbaß. Jetzt bleibt Ihnen über Nichts mehr ein Zweifel, und Sie werden nunmehr alle Fragen, welche über irgend ein Verhältniß in dieſen Harmonieverbindungen an Sie gerichtet werden möchten, genaue Auskunft geben können. Mache ich den Verſuch; wir wollen die Intervalle dabei ſtets nach dem eigentlichen Grundbaſſe, der in der dritten Linie ſteht, benennen. Warum hat im dritten Accorde der Tenor die Octav, und warum nicht vielleicht der Baß? — weil die vorhergehende diſſonirende None ſich in dieſer Stimme auch auflöſen mußte. Warum iſt der erſte Accord im vierten Takte kein umgekehrter? — weil der Quintſextenaccord vorherging, auf welchen deshalb allemal der reine Dreiklang folgen muß, weil die im Baſſe liegende Terz auch hier jedesmal zur Octave aufſteigen will. Woher das a im Alt des erſten Accordes im fünften Takte? — es iſt die Quinte des Dreiklangs, welche der Alt ſeiner Terz deshalb auch noch nachſchlägt, um keinen zu großen Sprung in der Fortſchreitung machen zu müſſen. Woher aber hier der Accord D-Moll? — wenn wir den erſten oder achten Ton einer Leiter ſtatt mit ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe mit dem modificirten Baſſe ſeiner Unterterz begleiten, ſo entſteht allemal die parallele Molltonart. Woher die folgenden Accorde G-Moll? — weil der zweite Ton der Leiter nicht mit der Dominante, ſondern mit dem modificirten Baſſe ſeiner Octave begleitet wurde, und der zweite Accord iſt blos durch Vertauſchung der Stimmen des vorhergehenden entſtanden. Der erſte Accord im ſechsten Takte iſt ein Hauptſeptimenaccord, alſo nothwendig auch ein Dominantenaccord, ſein Grundbaß C aber iſt die Dominante von F, woher nun der folgende D-Moll-Dreiklang? — Es iſt dies ein Trugſchluß, der entſtand, indem ſich die Septime im Tenor ſtatt in die Terz in die Quinte auflöste oder indem wir den folgenden achten Ton der Leiter in der Melodie ſtatt mit ſeinem urſprünglichen Grundbaſſe, der Tonica, mit dem modificirten Baſſe ſeiner Unterterz begleiteten. Woher der G-Moll-Dreiklang im ſiebenten Takte, der Melodienton iſt doch der vierte in der Leiter? — durch den modificirten Baß. So liegt Alles klar da. Die Form der Harmonie iſt bald eine weite, bald eine enge.

Förmliche Modulationen kommen keine in dem Satze vor, und Diſſonanzen ſind blos im zweiten Takte und nachher am Schluſſe in der Cadenz. Ueber jene, welche None und Quarte ſind, wovon die erſte im Tenor oder vielmehr in der Bratſchenſtimme, und letztere im Baſſe ſelbſt, in der Violoncellſtimme enthalten iſt, unterrichteten wir uns vorhin ſchon, und dieſe ſind Ihnen zu bekannt, als daß ich nur ein Wort darüber zu verlieren brauchte. Gehen wir daher ſofort zur Aufſuchung und Betrachtung der durchgehenden und Hülfs-Noten über. Ich will zu dem Behufe das Beiſpiel noch einmal in ſeiner vollkommenen Geſtalt herſetzen:

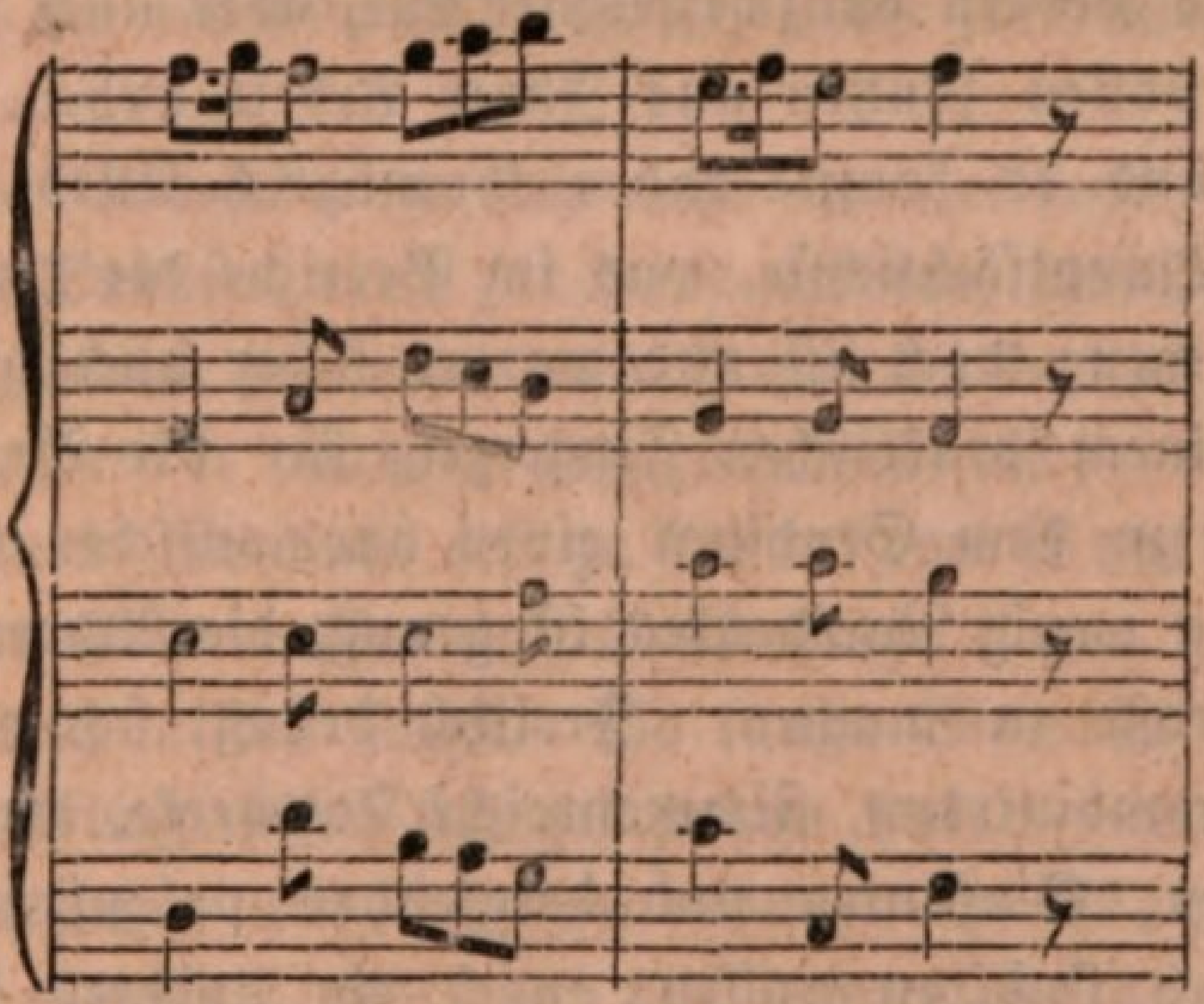


Auf den erſten Blick fallen Ihnen dieſe Art Noten in die Augen: woher das d im erſten, das c im zweiten und dritten, und das b im vierten Takte der erſten Violine? — es ſind Hülfsnoten, die blos zur Verzierung der Hauptnote dienen, und durch ihre rhythmiſche Einkleidung dieſer und der ganzen Melodie auch mehr Leben und Bewegung verleihen.

In den Stimmen der drei übrigen Inſtrumente ſind innerhalb dieſer vier Takte gar keine Hülfs- oder durchgehende Noten enthalten, ſondern die Bewegung lediglich durch Zergliederung der Hauptnote und Vertheilung ihrer einzelnen Zeittheile auf die verſchiedenen rhythmiſchen Zeitmomente eines Taktes, wodurch der Takt auch fühlbarer gemacht wird, erzielt. Erſt im fünften Takte treffen wir in der erſten und zweiten Violine, wie in dem Baſſe, eine durchgehende Note, dort a und c und hier a, welche den Terzenſprung dieſer Stimmen vermittelt und melodiſcher macht. Das g in der erſten Violine iſt eine Hülfsnote zur Verzierung der Hauptnote f; eben ſo im ſechsten Takte ebenda das f zur Verzierung des e. Im ſiebenten Takte hat die erſte Violine, die Bratſche und das Violoncell in der erſten Hälfte des Taktes eine Hülfsnote (cis als unterhalber Ton, a und a), in der zweiten Hälfte des Taktes aber jedes Inſtrument eine Durchgangsnote (c-fis-c-a), wodurch dann gleichſam ein durchgehender Dominantenaccord (in der zweiten Umkehrung) von dem folgenden G-Moll-Dreiklange eingeführt wird, indem die erſte Violine den Durchgang diatoniſch, die zweite aber chromatiſch, und Bratſche und Violoncell ebenfalls diatoniſch machen mußte, woher jene Intervalle entſtanden. Im letzten Takte hat die erſte und zweite Violine einen Hülfston. Sämmtliche Hülfs- und durchgehenden Noten fallen auf unaccentuirte Taktzeiten, und es kommt ſomit nicht ein einziger accentuirter Durchgangs- oder Hülfston in dem Beiſpiele vor.

Den größeren periodiſchen Rhythmus des Satzes endlich anlangend, ſo ſehen Sie nach dem, was ich Ihnen in den drei letzten Lectionen über dieſen Punkt mittheilte, ebenfalls augenblicklich auch, daß der Satz, den ich hier als Beiſpiel wählte, eine vollſtändige Periode für ſich ausmacht, denn er ſchließt mit einer förmlichen Cadenz auf der Tonica, welches bekanntlich das erſte, aber auch nothwendigſte Merkmal des Endes einer wirklichen Periode iſt. Aus wie viel Abſätzen nun aber beſteht die Periode? — aus zwei von je vier Takten, alſo — techniſch mich ausgedrückt — aus zwei Vierern. Woran erkennen wir dies? — daran, daß mit dem zweiten Taktheile des vierten Taktes deutlich von unſerem Gefühle ein Ruhepunkt in der Melodie wahrgenommen wird, und da dieſer Ruhepunkt mit einem reinen Dreiklange, auf der Tonica zumal, jedoch mit einem nicht vollkommen befriedigenden Intervalle dieſes Dreiklangs in der Melodie, nämlich Terz, eintritt, ſo kann ſich keine Periode, aber auch nicht ein bloßer Einſchnitt, ſondern muß ſich ein Abſatz damit abſchließen. In welcher Tonart fängt der folgende zweite Abſatz an? — in der verwandten Molltonart. Sie ſehen, hier

hat Haydn auch die Regel erfüllt, welche ich Ihnen in meiner vorhergehenden Lection als gemein üblich oder meiſtens gültig mittheilte. Beſtehen die beiden Abſätze jeder wieder auch aus Einſchnitten? — ja wohl, und gleichmäßig zwar jeder Abſatz aus zwei Einſchnitten von gleichmäßigem Umfange. Der erſte Einſchnitt des erſten Abſatzes endigt mit einem diſſonirenden Accorde auf dem zweiten accentuirten Takttheile des zweiten Taktes, und wird unſerem Gefühle nicht ſowohl hiedurch als durch den kleinen Ruhepunkt, der in der Melodie eintritt, wahrnehmbar. Der erſte Einſchnitt des zweiten Abſatzes ſchließt mit einem conſonirenden Dreiklange, aber nicht etwa auf der Tonica, Dominante oder Subdominante, wo der Schluß eines bloßen Einſchnittes ohne Diſſonanz nicht richtig geweſen wäre, ſondern mit dem Molldreiklange auf der ſechsten Stufe der Leiter der Tonica. Möge Ihnen dieſer eine an ſich unbedeutende Fall beweiſen, wie vorſichtig, denkend und mit wie viel Ueberlegung man bei Bildung eines Tonſtückes in jedem Schritte, den man thut, zu verfahren hat. Haydn macht hier — wie ich vorhin bemerkte — einen Trugſchluß, indem er die in der Melodie liegende Octav nicht mit der Tonica, ſondern mit ihrer Unterterz begleitet, alſo einen modificirten Baß anwendet; auf den vorhergehenden Septimenaccord über C hätte urſprünglich der F-Dur-Dreiklang folgen ſollen; aber wie hätte dann die Harmonienfolge gelautet? — ſo:



und welches Gefühl hinſichtlich des Rhythmus hätte ſich uns dabei aufgedrängt? — gewiß nicht die Wahrnehmung eines bloßen Einſchnittes, ſondern das Gefühl eines ganzen Abſatzſchluſſes, ja, da keine Modulation vorausging, faſt das Gefühl des Schluſſes einer ganzen Periode, und damit wäre der Rhythmus des ganzen Satzes in ſeinem Verhältniſſe geſtört und ſchlechterdings nicht ein klarer Ausdruck und eine verſtänd-

liche Wirkung möglich geweſen. Um des Rhythmus, um der Richtigkeit der rhythmiſchen, ja logiſchen Interpunktion ſeiner ganzen muſikaliſchen Rede willen, damit hier nicht etwa der Schluß eines Abſatzes oder gar einer Periode wahrgenommen würde, mußte Haydn ſonach dort einen modificirten Baß und einen Trugſchluß anwenden, der bekanntlich niemals zu einem eigentlichen Ruhepunkte führt. Wer würde auf eine verſtändliche Weiſe leſen und verſtehen können, was ich ſchreibe, wenn ich da einen Punkt machte, wohin nur ein Komma gehört? — Niemand, und wie es in der Rede und Redeſchrift iſt, ſo iſt es auch in der Muſik und unſerer Tonſchrift; dort, wie hier, kommt, um des Verſtändniſſes und der gehörigen Wirkung des Vorgetragenen willen, gar Viel auf die Interpunktion an, und jene Schlußweiſe eben der Einſchnitte, Abſätze und Perioden, die Cäſur, iſt unſere Interpunktion in der Muſik. Einen Fehler hierin gemacht, und das Ganze, wenn auch ſonſt noch ſo gut geordnet, verliert ein Bedeutendes von ſeiner wirkenden Kraft, denn das eigentlich Lebende in der Muſik, der Rhythmus, deſſen Geſetze keinem Wandel oder Wechſel unterworfen ſind, iſt geſtört.

Was wäre jetzt noch, das in harmoniſcher Hinſicht Ihnen dunkel ſeyn könnte an dem Satze? — Ich mag forſchen, wie und wo ich will, ich finde Nichts. Und verfahren Sie ſo, auf ſolche Weiſe denn, wie ich hier bei dieſem kleinen Beiſpiele, bei allen Werken, die Sie zu ſtudiren ſich vornehmen, ſo werden ohnzweifelhaft Sie, aber auch nur dann, den ganzen, wahren, vollen Nutzen aus Ihrer Arbeit ziehen. Das Beiſpiel war nur klein, und es konnte daher ohnmöglich Alles, oder auch nur das Meiſte und Hauptſächlichſte, was im Bereiche der Harmonie möglich iſt, darin vorkommen; doch iſt und war es ſicher auch groß genug, um hinzureichen zu einem praktiſchen Fingerzeig für die Anweiſung, welche vorhin ich Ihnen zu dem Studium eines harmoniſchen Kunſtwerkes ertheilte. Ein klein wenig Nachdenken iſt genug, die Anwendung von dem Kleinen aufs Große zu machen. Freilich drängt ſich uns, ſobald wir wahrhaft große, combinirtere, ſtimmenreiche Tonwerke, die Partituren von Opern, Oratorien, Sinfonien und dergleichen polyphoniſchen Tondichtungen mehr auch ſtudiren wollen, noch ein anderes Bedürfniß auf, nämlich die Kenntniß der mannigfaltigen Orcheſter-Inſtrumente, und der Art und Weiſe, wie für dieſelbe geſetzt wird. Es iſt Ihnen nämlich gewiß ſchon bekannt, daß die Noten auf manchen Inſtrumenten, wie z. B. der Clarinette, dem Horne ꝛc., nicht ſo klingen und daher auch eigentlich nicht ſo heißen, wie ſie in Folge ihres Schlüſſels auf dem Linienſyſteme ſtehen; allein eine darauf bezügliche Lehre

gehört doch wohl weniger in den Unterricht der Harmonie, den ich Ihnen hier zu ertheilen verpflichtet bin, ſondern iſt mehr praktiſcher Natur, und wer daher unter Ihnen ſich auch dieſe Kenntniß erwerben will und keine praktiſche Gelegenheit dazu hat, mag unter Anderem das erſte Vorkapitel meiner bei Groos in Carlsruhe erſchienenen „allgemeinen Muſikwiſſenſchaft“ nachleſen, oder in meinem „Univerſallexicon der Tonkunſt“ die einzelnen Inſtrumentenartikel, auch Gaßner's „Partiturkenntniß“ und andere dahin gehörige Werke ſtudiren.

Wichtiger iſt für mich wohl noch, daß ich nun zum Schluß auch meine Anſicht darüber ausſpreche, welche Werke Sie jetzt vornehmlich zunächſt und dann weiter zur Hand zu nehmen haben, um in dieſer Beziehung auch eine gewiſſe Ordnung und ein gewiſſes ſyſtematiſches Verfahren in Ihr Studium des harmoniſchen Satzes zu bringen. Ich meine, Sie ſollten, was dieſen Punkt anbelangt, vor Allem ſich an die Quartettmuſik halten, denn es iſt dieſe Muſik nicht allein die überſchaulichſte, ſondern ſie iſt bei aller Leichtigkeit des Ueberblicks doch in harmoniſcher Hinſicht auch die vollkommenſte und am ſorgfältigſten durchgearbeitete. Wie reich auch eine große Orcheſtermuſik ſich geſtalten mag, Alles, was außer dem Quartett darin enthalten iſt, gleicht einem bloßen Farbenſchmuck, zu welchem das Quartett ſich verhält wie die vollendete Zeichnung. Auch wirkt der einfache Reiz der Harmonie wie Melodie eines Quartettes am reinſten und reiner, denn jede andere Inſtrumentalmuſik.

Doch laſſen Sie wiederum ſich nicht einerlei ſeyn, welches Quartett Sie nun zu dem Behufe zuerſt zur Hand nehmen, ſondern greifen Sie vor allen anderen zunächſt zu denen von Haydn, der ja zugleich auch der eigentliche Schöpfer der wahren Quartettmuſik iſt, und dann zu denen von Mozart und hiernach erſt zu denen von Beethoven, Spohr u. ſ. w. Meine Gründe für dieſe Stufenfolge liegen in der Eigenthümlichkeit dieſer Componiſten ſelbſt. So lange Sie nicht einen bedeutenden Schatz von Erfahrung ſchon ſich geſammelt haben, werden Sie Haydn immer beſſer verſtehen und begreifen können als Mozart oder Beethoven. Haydn (ich rede natürlich hier immer nur von Joſeph Haydn) iſt, wie er ſelbſt war, ſo auch in ſeiner Compoſition immer liebenswürdig und lauter. Klar ſind ſeine Harmonien wie der blaue Himmel, und durchſichtig rein, auch wenn er ſtürmt und nachtet. Kein Componiſt hat ferner ſo in allen Stücken Maaß zu halten gewußt als er; Nichts iſt bei ihm zu lang und Nichts zu kurz, und freundlicher Sinn und Anmuth ſtehen ihm ſtets zur Seite. Mozart geht ſchon tiefer, und ſein Ernſt

verdunkelt oft ſeinen Willen; aber traten bei ihm ſchon höhere Offenbarungen hervor, die über die Kraft der Natur nicht ſelten hinauszureichen ſcheinen, ſo iſt dies in einem noch weit höheren Grade der Fall bei Beethoven, deſſen geiſtige Zurückgezogenheit in ſich ſelbſt auch in ziemlich allen ſeinen Werken und vornehmlich in den Quartetten ſich ausſpricht, ſo wie Spohrs eminenter Lichtblick hier auch einen überſchwenglichen Reichthum von Fantaſie und glänzender Imagination unverkennbar darlegt.

Bleiben Sie bei Ihrem Studium aber auch nicht blos bei den Inſtrumentalquartetten ſtehen, ſondern wechſeln Sie darin ab mit Vocalſachen, und nehmen vor Allem Chöre und Kirchengeſänge zu dem Behufe zur Hand, denen dann die Soloquartette und andere Enſembleſtücke aus Opern und Oratorien folgen mögen.

Haben Sie durch Uebung und mit der Zeit auf ſolche Weiſe einige Gewandtheit im Ueberblick harmoniſcher Tonwerke ſich erworben, ſo laſſen Sie, aber nur dann erſt, auch größere Werke, als Sinfonien, Oratorien ꝛc. an die Stelle der Quartette treten, und fangen Sie dabei ebenfalls mit Werken von Haydn an, und hören mit denen von Spohr und Friedrich Schneider auf. Daß ich den Wunſch habe, daß dieſe Ihre Studien hauptſächlich nur auf deutſche Muſik ſich beſchränken, kann Ihnen nicht auffallen, wenn Sie bedenken, daß nur wir Deutſchen es waren, welche die Harmonie auf den Standpunkt erhoben, auf welchem ihre Kunſt jetzt ſteht, und daß, wenn wir in allem Andern ſelbſt den Franzoſen, Italienern und andern Völkern nachſtänden, die Harmonie gerade diejenige Seite iſt, von welcher aus wir jedenfalls eine unumſchränkte Herrſchaft üben, ein großes Uebergewicht haben über alle andern Nationen. Warum? — aus welchem Grunde? — mag unerörtert bleiben; eine geringe Kraft und die ſchlechteſte Thätigkeit unſeres Geiſtes gehörten wahrlich aber nicht dazu, dieſe Herrſchaft und dieſes Uebergewicht zu erringen.

Werke aus älterer Zeit, namentlich ältere Inſtrumentalwerke wählen Sie behufs des Studiums erſt, wenn ſich zu dem Gefühle der Gewandtheit nach und nach auch das Verlangen nach einem hiſtoriſchen Ueberblicke geſellt. Nichts iſt gefährlicher im wiſſenſchaftlichen Leben, als das Studium einer Sache mit ihrer Geſchichte anzufangen, aber Nichts unvollkommener auch, als das Studium ohne dieſe Geſchichte zu vollenden. Das Studium der Geſchichte iſt und muß ſeyn der Deſtillationsproceß unſeres Wiſſens, die Schule, in welche wir ein Wiſſen hineintragen, um im geläuterten Zuſtande es wieder daraus zu holen,

nicht die erſte Schule ſelbſt. Und in der Rückſicht, meine hochzuverehrende Herren! auch dieſes hiſtoriſche Studium Ihnen angelegentlichſt empfehlend, habe ich, außer dem Danke für die Aufmerkſamkeit und ermunternde Theilnahme, welche Sie während deſſelben mir ſchenkten, meinem Unterrichte nur noch den Ausſpruch der Hoffnung zuzufügen, daß Ihre gerechten Erwartungen von demſelben erfüllt ſind, und in möglichſt kurzer Friſt Sie gelernt haben was in unſerem Gebiete zu lehren und zu lernen möglich iſt. Das Mehr erflehen Sie von dem, der Alles geben kann, denn es giebt eine Gränze im Leben, wo alle Philoſophie und alles Denken aufhört, und nirgends liegt ſie näher als in der Kunſt in unſerer Muſik. Den Weg bis zu jener Gränze durch unſer geſammtes Gebiet ſollte ich Ihnen zeigen, Nichts weiter, denn Weiteres lag nicht in meiner Kraft: ich glaube, ich habe es gethan, und jetzt iſt es an Ihnen, den Weg auch zum andern. Der Kaufmann hat ſein Capital geerbt vielleicht vom Vater: wie reich die Zinſen, die er davon zieht, iſt ſeine Sache; den Polyphonomos, das Geſetz und die Regel des harmoniſchen Satzes gab ich Ihnen, — daß Sie es anwenden und befolgen, ſteht bei Ihnen. Und ſo ſchließe ich meinen ganzen Unterricht, hoffend die reichſten Früchte von ſeiner Saat, wie der ewige Schiller ſeinen „Carlos:“

Meine Herren! — ich habe das Meinige gethan, jetzt thun Sie das Ihre.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Sachregiſter.

A.

Abſatz 228. 742. 744. 752. 759. 796.
Abſolute Bewegung der Stimme 676.
Abwechslung in der Ausweichung 582.
Acceleration 724.
Accent 722.
Accentuirte Accorde 517. 538.
Accentuirte Noten 434 ff. 721.
Accentuirter Rhythmus 723.
Accord 3. 4. 6. 12. 18. 24. 38. 50 ff. 68. 74. 80. 86. 106. 107. 110. 126. 128. 129. 141. 143. 166. 174. 177 ff. 183. 190. 192. 295. 309. 323. 338. 385. 529. 534. 671. 673. 710. 717.
Aenderungsabſatz 746.
Aeußere Verwandtſchaft der Accorde 56.
Aliquot-Töne 5. 51.
Alla Breve 727.
Alla Capella 727.
Alt 70. 85.
Altclauſel 81.
Alternirende Diſſonanz 535.
Alt-Schlüſſel 793.
Anwendung der Modulation 357 ff.
Anwendung des Septimenaccords 49.
Arſis 726.
Arten der Tonſchlüſſe 549.
Aufhalt, Aufhaltungen 479 ff. 481. 505. 507. 532. 789.
Aufhebung des unharmoniſchen Queerſtandes 707.
Auflöſung der Accorde 38 ff. 66. 74. 156 ff. 314. 542. 589.
Auflöſung der Diſſonanzen und Conſonanzen 144. 151. 158. 246. 466. 480.
Auflöſung der Septime 40. 66. 483. 589.
Aufſchlag 726.
Ausführung der Tonleiter 161.
Ausgedehnte Harmonie, ſ. auch weite Harmonie 262 ff.
Ausſchmückung der Hauptmelodie 414.
Austauſchung der Clauſeln 87.
Ausweichung 106. 111. 115. 116. 120. 578. 582. 795.

B.

Baritonſchlüſſel 794.
Baß 70. 85. 177. 215. 222. 229. 275. 449. 599.
Baßbezifferung 182. 217.
Baßclauſel 81.
Baßmelodie 222 ff.
Baßſchlüſſel 792. 794.
Begriff von Harmonie 1.
Begründung der Harmonie 1.
Beſtandtheile einer Harmonie 7.
Beſtimmtheit des Klanges 5.
Bewegende Intervalle 579.
Bewegung der Stimmen 674 ff.
Bewegungen des harmoniſchen Tonſatzes 674.
Bezifferung 217 ff.

C.

Cadenz 88. 197. 293. 415. 549 ff. 600. 742.
Cadenze d'inganno 561.
Canon 789.
Cäſur 747. 766.
Charakter der Stimme 84.
Charakteriſtik des Dur- und Mollgeſchlechts 286.
Chor 276.
Chromatiſches Tongeſchlecht 96. 97. 98.
Chromatiſcher Uebergang 789.
Clauſel 81. 87. 198.
Conſonanz 62. 136 ff. 181. 465. 702.
Conſonirender Accord 38. 183. 465. 701.
Conſonirende Töne 701.

Conſtruction der Melodie 763.
Contrapunkt 255. 273. 789.
Convergirende Bewegung 679. 680. 706.
C-Schlüſſel 792.

D.

Decime 539.
Diatoniſches Tongeſchlecht 96. 97.
Diatoniſche Tonleiter, ſ. auch Tonleiter, 161. 164. 170. 441. 460.
Discant 70.
Discantclauſel 81.
Discantſchlüſſel 793.
Disharmonie 3.
Diſſonanz 4. 63. 136 ff. 143. 166 ff. 172. 173. 208. 218. 245. 305. 333. 337. 415. 465. 480. 486. 505. 565. 593. 640. 702. 705. 789. 796.
Diſſonirende Accorde 38. 145. 183. 465. 504 ff. 639. 701.
Diſſonirender Aufhalt 789.
Diſſonirende Harmonie 157.
Diſſonirendes Intervall 530. 535.
Diſſonirende None 142. 464.
Diſſonirende Quarte 145. 150. 465.
Diſſonirende Septime 664.
Diſſonirender Septimenaccord 639. 641.
Diſſonirende Sexte 142. 154.
Diſſonirende Töne 445. 701.
Diſſonirender Vorhalt 479. 647.
Divergirende Bewegung 679. 680. 706.
Dominante 6. 13. 21. 33. 36. 75. 82. 85. 86. 89. 91. 117. 118. 134. 170. 173. 200. 341. 355. 420. 602. 633. 768.
Dominanten-Accord 40. 55. 65. 86. 88. 118. 122. 124. 128. 129. 168. 171. 197. 201. 202. 224. 225. 228. 239. 302. 343. 349. 366. 484. 513. 542. 544. 564.
Dominantſeptimen-Accord 184. 198. 209. 250. 312. 361. 366. 389. 507. 508. 528. 529. 550. 588.
Doppelfuge 789.
Doppelter Contrapunkt 273.
Doppeltes Intervall 503.
Doppelte Quart 502.
Dreiachteltakt 729.
Dreier 749.
Dreifaches Intervall 502. 503.
Dreihalbertakt 729.
Dreiklang 7. 12. 13. 17 ff. 23 ff. 34. 69. 73. 86. 89. 92. 102. 121. 129. 143. 164. 180. 183. 191 ff. 199. 200. 264. 270. 293. 536. 588. 607. 624. 634. 642. 660. 701. 710.
Dreiklangsharmonie 612.
Dreiklangsſequenzen 657. 662.
Dreiſechszehntheiltakt 729.
Dreiſtimmig 711.
Dreiſtimmiger Satz 534. 668.
Dreivierteltakt 729.
Dur 105. 124. 286. 308. 795.
Duraccord 44. 102. 107. 124. 169. 294. 528. 616.
Durchgang 612.
Durchgangsaccorde, durchgehende Accorde 671. 672. 673.
Durchgangsnote, durchgehende Noten oder Töne, 429 ff. 671. 673. 697. 709. 788. 796.
Durdominantenaccord 295.
Durdreiklang 102. 107. 165. 169. 472. 531.
Durgeſchlecht 96. 102. 286.
Durharmonie 236. 311. 335. 340.
Durtonart 43. 96. 104 341. 768.
Durtonicadreiklang 310.
Durtonleiter 13. 44. 288. 318.

E.

Eilfte, ſ. Undecime.
Einfacher Abſatz 752. 753. 754.
Einfaches Intervall 502.
Einfache Periode 760.
Einführung von Nebenharmonien 472.
Einſchnitt 742. 743. 766.
Eintheilung der Harmonie 136.
Enge Harmonie 264 ff. 412 ff. 422.
Enharmoniſches Tongeſchlecht 96. 109.
Enharmoniſcher Tonwechſel 109. 112. 119. 127. 129.
Erweiterter Abſatz 752. 754.
Erweiterung 754.
Extenſiver Rhythmus 723. 732.

F.

Fallende Sext 656.
Falſche Cadenz 561.
Falſche Octav 220. 692, ſ. auch Octav und Octavenfolge.
Falſche Quarte, ſ. Quarte.
Falſche Quinte 285. 399. 569, ſ. auch Quinte und Quintenfolge.
Fehlerhafte Quinten- und Octavenfolgen ſ. unter Q. und O.
Figuration 27.
Figurirte Choräle 477.
Fortſchreitung 531. 565. 577 ff. 674.
Fortſetzung 756.
Freie Diſſonanz 208.
Freier Styl, reye Schreibart 788. 790. 791.
F-Schlüſſel 792. 794.
Fuge 428. 789.
Fünfer 749. 750.

Fünfſtimmig 73, 76. 710.
Fünfſtimmiger Satz 709.

G.

Gang 766.
Ganzer Takt 728.
Gedrängte Harmonie 264.
Gegenbewegung 223. 226. 239. 659. 679. 685. 693.
Generalbaßſpiel 425.
Gerade Bewegung 678. 683. 684. 692. 705.
Gerader Takt 727
Geſchlechte der Muſik 95.
Gleicher Accent 723.
Gleiche Bewegung 678.
Große Cadenz 574.
Großer Dreiklang 102.
Große None 339 ff. 529.
Großer Nonenaccord 339 ff. 352. 379. 391. 541.
Große Septime 482. 491, 505. 522. 535. 633. 642.
Großer Septimenaccord 482.
Große Sext 385 ff.
Großer Sextenaccord 387. 552. 555. 570. 588. 597.
Großer Sprung 677.
Große Terz 102. 103. 104. 107. 124. 287. 293. 297. 578.
Grundabſatz 747.
Grundbaß 16 ff. 23. 68. 85. 89. 92. 117. 149. 151. 154. 157. 169. 179. 216. 227. 238. 253. 291. 295. 337. 355. 593. 602. 613. 636. 795.
Grundharmonie 215.
Grundton 16 ff. 130. 288. 607. 765.
Grundtonart 358.
G-Schlüſſel 793. 794.
Gute Zeit 726.

H.

Halbcadenz 575. 747.
Harmonie 1 ff. 12. 14. 17. 23 ff. 136 ff. 157. 161. 174. 178 ff. 215. 262 ff. 412. 674. 717. 786.
Harmoniefortſchritt, falſcher, 89. 163.
Harmonielehre 2.
Harmoniſche Ausführung der Tonleiter 161.
Harmoniſcher Tonſatz 674.
Harmoniſche Verwandtſchaft der Accorde 106. 107. 130.
Harmoniſte 478.
Hauptaccent 722.
Hauptharmonie 456.
Hauptmelodie 263. 409 ff. 774.
Hauptnoten 434.
Hauptſeptime 7. 32. 36. 85. 112. 117. 122. 505. 519. 632. 633.
Hauptſeptimenaccord 30. 184. 330. 483. 507. 529. 599. 646.
Hauptſtimme 410.
Hauptton 765.
Haupttonart 358.
Hülfsnote, Hülfstöne 430 ff. 461. 474. 697. 709. 788. 796.

J.

Imitation 429. 447. 796.
Innerliche Verwandtſchaft der Accorde 56.
Intenſiver Rhythmus 723.
Intervall 29. 34. 138. 141. 149. 167. 177 ff. 270. 315. 471. 502. 511. 531. 655.

K.

Klangerſcheinung der Stimmen 285.
Kleiner Dreiklang 102. 607. 608 ff. 635.
Kleine None 309 ff. 529. 581.
Kleiner Nonenaccord 309 ff. 339. 352. 379. 391. 541. 588.
Kleine Quinte 696.
Kleine Septime 535. 578. 633. 642.
Kleiner Sprung 677.
Kleine Terz 102. 103. 104. 107. 287. 289. 344. 609.

L.

Lagen der Accorde und Stimmen 24 ff. 45. 86. 88. 163. 264. 524. 534.
Leiter, ſ. Tonleiter.
Leitton 298. 440. 483. 488.

M.

Männerchor 283.
Melodie 23. 61. 85. 89. 91. 92. 166. 222 ff. 263. 675. 763. 778.
Metrum 748.
Minderſtimmigkeit 710.
Minderſtimmiger Satz 715.
Mittelſtimme 275.
Modification 599 ff.
Modificirte Bäſſe 599 ff. 636. 661. 672. 673.
Modulation 14. 106. 111. 115. 116. 117. 122. 130. 167. 197. 206. 215. 293. 307. 357 ff. 415. 517. 573. 795.
Modulationsaccord 387. 404. 541. 582.
Modulationsnote 363 ff. 443. 446.
Modulationstöne 361.
Moduliren (was heißt moduliren?) 381.

Modulirende Septimenaccorde 650.
Moll 105. 124. 286. 308. 368. 795.
Mollaccord 102. 169.
Molldreiklang 102. 107. 168. 169.
Mollgeſchlecht 96. 102. 286.
Mollharmonie 107. 286. 311. 318. 335. 340. 552.
Molltonart 96. 104. 123. 234. 287. 307. 768.
Molltonicadreiklang 310.
Molltonleiter 13. 288.
Motus contrarius 679.
Motus obliquus 680.
Motus rectus 678. 683.

N.

Nachahmung 429. 447. 475. 593.
Nachſchlag eines Tones 147. 232.
Nebenharmonie 456 ff. 593. 796.
Nebenmelodie 774. 775.
Nebenſatz 760.
Neunachteltakt 729.
Neunvierteltakt 729.
Niederſchlag 726.
None 141. 142. 147. 151. 152. 157. 167. 171. 218. 309 ff. 339. 486. 504. 510. 521. 533. 581. 713. 791.
Nonen-Accord 175. 309 ff. 339 ff. 406. 529. 541. 599. 710. 713.
Notenſchlüſſel 791.

O.

Oberhalber Ton 701. 703. 705.
Oberſtimme 702.
Oberterz 130. 170.
Octav 17. 60. 63. 68. 74. 79. 138. 209. 229. 315. 539. 683. 788.
Octavenfolge 50. 60 ff. 62. 68. 78. 81. 82. 83. 93. 162. 168. 220. 221. 300. 306. 658. 683.
Octaven-Parallele 60. 688 690.
Offenbare falſche Quinten 692.
Offenbare Octav 688. 691. 695.
Offenbare Quinte 688. 695.
Orgelpunkt 546. 550. 594.

P.

Parallelen 60.
Parallele Bewegung 678. 688. 692. 705.
Paralleltonart 109. 555.
Partitur 71.
Paſſagen 447.
Periode 740. 759. 760. 766. 796.
Periodenbau 739.
Prädicat 753.
Prime 138.
Progreſſion 755.

Q.

Quarte 48. 63. 138. 141. 150. 152. 154. 167. 374. 492. 505. 510. 512
Quartenaccord 513.
Quartenſchritt 57. 275.
Quartenſprung 677.
Quartenzirkel 101. 332.
Quartettmuſik 807.
Quartnonenaccord 513.
Quartquintenaccord 141. 554.
Quartſextnonenaccord 513.
Quartſextenaccord 154. 174. 162. 197. 212. 347. 424. 589. 613.
Queerſtand 700 ff. 789.
Quintabſatz 746.
Quinte 6. 17. 60. 63. 65. 68. 79. 81. 103. 122. 129. 138. 166. 185. 191. 225. 229. 285. 374. 484. 504. 505. 521. 683. 696. 789.
Quintenfolge 50 ff. 60 ff. 62. 68. 78. 81. 93. 129. 162. 168. 221. 300. 306. 399. 658. 666. 683.
Quintenparallele 60. 688. 690.
Quintenſchritt 57.
Quintenſprung 677.
Quintenzirkel 101. 108. 119. 332.
Quintquartenaccord 141.
Quintſextenaccord 186. 188. 197. 209. 211. 212. 224. 231. 234. 330. 344. 354. 424. 554. 592. 642.

R.

Räumliche Bewegung, 675.
Reiner Dreiklang 701.
Reine Quarte 704.
Reine Quinte 103. 696.
Relatio non harmonica 700.
Relative Bewegung der Stimme 676.
Retardation 157. 479 ff. 614. 724. 789.
Rhythmus 717. 740. 747. 760 766.
Ruhender Septimenaccord 482.

S.

Satz 70. 170. 331. 533. 709. 743.
Scharfer Septimenaccord 482.
Schlechte Zeit 726.
Schluß, ſ. Tonſchluß und Cadenz.
Schlußformel 207. 546.
Schreibart 787.
Sechsachteltakt 729. 798.
Sechſer 749.
Sechsvierteltakt 729.
Secunde 7. 57. 78. 104. 138. 485. 486. 492. 510. 521. 532.

Secunden=Accord 142. 175. 326. 346. 353. 354. 485.
Secundenfortſchritt 57. 125. 445. 656.
Secundquartenaccord 224.
Secundquartſextenaccord 186. 192. 197. 224. 225. 234. 330. 592. 643.
Secundquintenaccord 627.
Secundſeptimenaccord 485.
Seitenbewegung 680. 685. 693.
Selbſtſtändiger Accord 223. 517. 613. 710.
Semitonium modi 298 ff.
Septime 31. 32 ff. 57. 65. 73. 75. 79. 81. 82. 85. 86. 117. 137. 138. 155. 158. 169. 185. 200. 224. 225. 229. 230 ff. 485. 504. 522. 529. 630. 640. 650. 684. 712.
Septimenaccord 32. 33 ff. 46. 55. 67. 72. 86. 88. 89. 91. 92. 247. 264. 265. 315. 330. 349. 400. 405. 482. 591. 631. 634. 640 ff. 647. 710. 712.
Septimenfortſchritt 57. 656.
Septimenſequenzen 634. 635. 638. 655.
Sequenzen 133. 574. 629 ff. 673.
Sequenz von Dreiklängen 630.
Sequenz von Hauptſeptimen 638 ff.
Sequenzen der Septimen 629. 640.
Sequenzen=Septimenaccord 641. 642. 643.
Sequenzen der Sexte 654 ff.
Sequenzenaccord 673.
Sexte 63. 138. 142. 154. 158. 385. 630. 654 ff.
Sextenaccord 142. 182. 191 ff. 197. 212. 224. 225. 234. 348. 424. 554. 613. 631. 660. 668.
Sextenſchritt 159. 656.
Sextenſequenz 662. 669. 672. 684.
Sextenſprung 677.
Sopran 70. 85.
Sopranclauſel 81. 175.
Sprung 677.
Stile alla capella 789.
Stimme 675.
Stimmenzahl des Accords 520.
Strenger Satz 375. 533.
Strenger Styl, ſtrenge Schreibart 788. 791.
Styl 788.
Subdominante 21. 46. 91. 121. 134. 174. 206. 209. 341. 355. 420. 602. 614. 744. 768.
Subject 410. 463. 753.

T.

Takt 721. 726. 739. 743. 766. 778.
Taktart 773.
Takterſtickung 757.
Taktgewicht 748.
Taktiſche Accente 766.
Tempo maggiore 727.
Tenor 70. 74. 80. 85.
Tenorclauſel 81. 175.
Tenorſchlüſſel 793.
Terz 6. 17. 62. 67. 74. 102. 107. 138. 155. 185. 224. 229. 287. 292. 505.
Terzdecimenaccord 528 ff. 550. 599. 715.
Terzenſchritte 656.
Terzenſprung 677.
Terzquartenaccord 225. 330. 345. 387.
Terzquartſextenaccord 186. 190. 197. 225. 349. 387. 643.
Theilen eines Tones 147.
Theſis 726.
Tiefe Octav 277.
Ton 675.
Tonarten 95. 110. 117. 118. 122. 123. 795.
Töne, harmoniſch mitklingende, 5.
Tongebiet 675.
Tonica 21. 85. 89. 91. 134. 170. 200 ff. 293. 355. 420. 507. 517. 602. 633.
Tonicadreiklang, ſ. auch Dreiklang, 293. 298. 550.
Tonleiter 12. 13. 20. 31. 58. 86. 88. 96. 97. 116. 117. 161. 177. 288. 318. 606.
Tonmalerei 772.
Tonraum 675.
Tonſchluß, ſ. auch Cadenz, 85. 197. ff. 235. 549 ff. 600.
Tonſtück 739.
Tonverwechslung 109. 112.
Tonwechſel 109. 119. 127.
Transpoſition 755.
Tripeltaktarten 728.
Trugſchluß 553. 561. 585. 790.

U.

Uebergang 0. 33. 106 112. 115. 116. 117. 125. 127. 131. 188. 199. 202. 311. 517. 536. 582.
Uebermäßiger Quintſextenaccord 593.
Uebermäßige Secunde 104.
Uebermäßiger Secundenaccord. 326. 330. 346.
Uebermäßiger Sextenaccord 358. 552. 555. 570. 597.
Uebermäßiger Sprung 677.
Uebertragung 755.
Umgekehrter Baß 244.
Umgekehrter Nonenaccord 585.
Umkehrung 19. 87. 177 ff. 221. 235. 265. 305. 344. 348. 415. 522. 534. 580. 613. 641. 661. 684.
Unaccentuirter Accord 517. 538.
Unaccentuirte Noten 434 ff.

Undecime 502. 510. 531.
Undecimenaccord 157. 175. 501 ff. 528. 547. 548. 550. 599. 714.
Ungerade Bewegung 679. 680. 706.
Ungerade Taktarten 728.
Ungleiche Bewegung 678. 679.
Unharmoniſcher Queerſtand 700 ff.
Unharmoniſcher Uebergang 789.
Unparallele Bewegung 689.
Unterbrochene Cadenz 574.
Unterſtimme 702.
Unterterz 130. 169.
Unregelmäßige Cadenz 56. 551. 554. 558.
Unregelmäßig falſche Cadenz 573.
Unterhalber Ton 701. 703. 705.
Unvollkommener Dreiklang 607. 608. 609 ff.
Unvollkommener Tonſchluß 199 ff. 202. 245.
Unvollſtändige Cadenz 551. 554. 558. 560.
Unvorbereiteter Undecimenaccord 517.
Unvorbereiteter Terzdecimenaccord 538. 542.
Urſprünglicher Accord 223. 710.

V.

Variationen 476.
Veränderung der Harmonie 268.
Verbindung der Accorde 50 ff. 68.
Verdeckte Octaven 687. 690. 692. 695.
Verdeckte Quinten 687. 691. 692. 695.
Verhältniß 428. 633.
Verkehrung 180.
Vermeidung des unharmoniſchen Queerſtandes 707.
Verminderter Dreiklang 609 ff. 624. 356.
Verminderte Quinte 344. 609. 696.
Verminderter Quintſextenaccord 330. 552. 555. 569.
Verminderte Septime 633.
Verminderter Septimenaccord 324. 330. 334. 552. 555. 569. 593. 633.
Verminderter Sprung 677.
Verſchiedener Accent 723.
Verſchiedene Arten der Tonſchlüſſe 549.
Verſchiedenheit zwiſchen Dur und Moll 286.
Verſchiedenheit der harmoniſchen Schreibart 787.
Verſchiedenheit der Fortſchreitung in der Modulation 577 ff.
Verſchiedenheit der Notenſchlüſſel 791.
Verſchmelzender Accent 723.
Verſetzung 19. 24. 177. 522. 554. 534. 543. 754. 771.
Vertheilung der Hauptmelodie 409 ff. 464.
Verwandlung der Accorde 126. 127. 129.
Verwandlung der Harmonie 266.
Verwandtſchaft der Accorde 50 ff. 68. 126. 130. 166. 168. 170. 307. 321. 555. 564.
Verwechslung der Clauſeln 87.
Verweilender Septimenaccord 482.
Verzierung der Hauptmelodie 444.
Verzögerte Cadenz 573.
Verzögerte Modulation 573.
Vierachteltakt 727.
Vierer 749.
Vierfache Intervalle 502. 503.
Vierſtimmig 710.
Vierſtimmiger Satz 70. 92. 331. 521. 533. 668. 709.
Viervierteltakt 728.
Violinſchlüſſel 792. 794.
Vollkommener Tonſchluß 199 ff. 245. 550.
Vollſtimmiger Satz 709.
Vorbereitung der Diſſonanzen 143 ff. 151. 158. 486.
Vorbereitender Terzdecimenaccord 538. 542.
Vorbereitender Undecimenaccord 517.
Vorhalt 141. 157. 167. 172. 481. 486. 493. 505. 507. 532. 543. 614. 647. 789.
Vorhaltsaccord 508. 517.

W.

Weite Harmonie, vergl. auch ausgedehnte und zerſtreute Harmonie 267 ff. 412. 422. 45[illegible]. 659. 684.
Wiederholung 754. 771.

Z.

Zeitmaaß, vergl. auch Takt, 795.
Zergliederung der Accorde 472.
Zerſtreute Harmonie 262 ff.
Zurückhaltung, ſ. auch Retardation und Aufhaltung, 481.
Zuſammengeſetzte Periode 760.
Zuſammengezogener Abſatz 752. 757.
Zuſammenklang, harmoniſcher, 4.
Zweck der durchgehenden Töne 444.
Zweiachteltakt 727.
Zweifache Intervalle 502. 503.
Zweiſtimmig 711. 712.
Zweiſtimmiger Satz 534. 709.
Zweivierteltakt 727.
Zwiſchenſatz 760.
Zwölfachteltakt 729.

Druckfehler.

Seite 18 muß in dem Notenbeiſpiele im erſten Accorde das c im Tenor e, und im fünften Accorde das g daſelbſt e heißen.

— 34 hätte das Kreuz vor f im fünften Accorde ein Doppelkreuz (×) ſeyn ſollen.

— 35 muß vor dem f im letzten Accorde des zweiten Beiſpiels ein Kreuz ſtehen.

— 76 im zweiten Notenbeiſpiele Takt 6 heiße die letzte Note im Baſſe B ſtatt A.

— 107 im vorletzten Accorde über C ſtehe ein ♮ vor dem e.

— 108 im erſten Accorde dritter Notenzeile muß ein ♯ vor d ſtehen.

— 133 ſtehe vor dem e des zweiten Accordes in der zweiten Notenzeile ein b.

— 140 muß aus dem letzten Accorde des dritten Beiſpiels das g weg.

— 150 ſoll der Baß des zweiten Accordes im zweiten Notenbeiſpiele G heißen.

— 252 muß das letzte d im erſten Takte der zweiten Notenzeile ein Achtel ſeyn.

— 254 müſſen im erſten Takte des erſten Beiſpiels die halben Noten im Baſſe Viertel und die Viertel Achtel ſeyn.

— 294 heiße das d im letzten Accorde des letzten Beiſpiels c.

— 314 ſoll die vorletzte Note im oberen Linienſyſteme ces heißen.

— 323 gehört die Bezifferung über dem Baſſe des letzten Accordes über den Baß des vorletzten Accordes.

— 331 fehlt vor dem e im Tenor des erſten, vierten und achten Takts ein ♮.

— 333 muß im zweiten Takte das ♯ vor der 2 weg und im letzten Accorde der Alt c ſtatt as haben.

— 336 ſoll die zweite Note im Baſſe des fünften Takts des erſten Beiſpiels d ſtatt H heißen und die drei in der Bezifferung eine 2 ſeyn.
Im zweiten Beiſpiele muß die erſte Note des Tenors im dritten Takte d ſtatt e ſeyn.

— 364 leſe man im vierten Accorde fis-e ſtatt eis-d.

— 379 fehlt im dritten Takte vor dem g des letzten Accordes ein ♮.

— 404 Beiſpiel 2 Takt 5 muß das fis im Alte d ſeyn.

— 413 Takt 2 hat die letzte im Tenor ein Achtel ſeyn ſollen.

— 425 hätte die letzte Note im Baſſe der erſten Notenzeile ein Achtel ſeyn müſſen.

— 435 Beiſpiel 2 Takt 6 leſe man d ſtatt c in der Oberſtimme des zweiten Accordes.

— 474 in der unteren Notenzeile Takt 3 das d im zweiten Accorde weg.

— 488 beim erſten Accorde die 5 in der Bezifferung zu viel.

— 493 müſſen die Taktſtriche im erſten Beiſpiele doppelte ſeyn, weil als Ganzes betrachtet ſonſt der Satz richtig wäre.

— 494 muß durchgehends die ♯ 2 in der Bezifferung eine ♯ 9 ſeyn.

— 544 ſoll der Baßſchlüſſel im untern Syſteme ein Violinſchlüſſel ſeyn.

— 547 fehlt vor dem e im vorletzten Accorde ein b.

Endlich dürfen viele Bogen über 2 gleichen Noten, beſonders wenn die letzte von denſelben Diſſonanz iſt, nicht als eigentliche Ligaturen angeſehen werden, ſondern als bloße Anzeigen, daß hier eine vorbereitete Diſſonanz ſich befindet, wofür ſich die von mir eigentlich gewählten Zeichen in dem Notenſyſteme der Druckerei nicht befanden.

Schilling, Gustav,

Polyphonomos oder die Kunst, in sechsunddreißig Lectionen sich eine vollstä
ndige Kenntniß der musikalischen Harmonie zu erwerben ein Lehrbuch,
zugleich zur Weckung und Förderung einer ächten musikalischen Bildung

Stuttgart 1839

Mus.th. 2987
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599417-3